



Università  
Ca'Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
in  
Economia e Gestione delle Arti e delle Attività Culturali

Tesi di Laurea

Sguardi sulla città moderna non identificata  
tra arte, architettura e società.  
Brescia fotografata da Gabriele Basilico e Dan Graham

**Relatrice**

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

**Correlatore**

Ch. Prof. Giuseppe Barbieri

**Laureanda**

Veronica Peretti

Matricola 974473

**Anno Accademico**

2020/2021

## Indice

Introduzione .....	1
<b>Capitolo 1- Nuova spazialità tra arte e fotografia: l'emergere del tema tra anni Sessanta e Settanta .....</b>	<b>8</b>
1.1 Verso uno spazio senza limiti: la situazione internazionale.....	14
1.2 Quando la natura invade lo spazio espositivo: la scena italiana .....	29
1.3 Identità e paesaggio nella fotografia italiana: 1960-1980.....	45
<b>Capitolo 2- Ridefinire lo spazio espositivo: il caso della Galleria Massimo Minini.....</b>	<b>55</b>
2.1 Dalla galleria Banco a Massimo Minini: un contenitore che diventa contenuto .....	57
2.2 Opere nuove e vecchie conoscenze: tra strutture geometriche e colore della materia .....	64
2.3 Forme che avvolgono l'ambiente: un diverso modo di percepire lo spazio .....	70
<b>Capitolo 3- Dentro lo spazio: Gabriele Basilico e Dan Graham.....</b>	<b>79</b>
3.1 Gabriele Basilico e la fotografia di architettura: <i>Milano. Ritratti di fabbriche</i> .....	79
3.1.1 L'influenza dei coniugi Becher e la Scuola di Düsseldorf .....	92

3.2 Dan Graham e lo spazio pubblico/privato: <i>Homes for America</i> e la collaborazione con le riviste.....	98
3.2.1 Collegare arte e ambiente: i <i>Pavilions</i> .....	105
<b>Capitolo 4- La mostra <i>Unidetified Modern City.</i></b>	
<i>Globalized Brescia</i> .....	112
4.1 Retrosцена e preparazione del progetto: l'incontro tra Graham e Basilico nel 2011 .....	112
4.2 Perché “Globalized Brescia”? Ragioni e lasciti di una mostra.....	119
4.3 Per un'analisi dell'allestimento e delle fotografie in mostra.....	125
Conclusioni .....	136
Elenco delle immagini .....	139
Bibliografia .....	142
Sitografia.....	145
Videografia .....	147
Appendice .....	148

## Introduzione

Due artisti tra loro molto diversi, oltre che assai distanti geograficamente, Dan Graham e Gabriele Basilico, si sono incontrati a Brescia nel 2011 avviando una collaborazione inedita. Com'è nato questo scambio e perché è stata scelta proprio Brescia? Cos'hanno visto in una città italiana di provincia questi due autori internazionali: l'uno, Basilico, fotografo per professione, l'altro, Graham, per passione? E come hanno guardato e descritto il paesaggio urbano ognuno dalla propria, singolare prospettiva?

Su intuizione del suo proprietario, nel 2011 la Galleria Massimo Minini inaugura la mostra *Unidentified Modern City. Globalized Brescia* per offrire un punto di vista diverso sulla propria città, facendo leva sulle diversità di due celebri autori. Da una parte, Basilico, con il suo sguardo esperto da fotografo di architettura laureato al Politecnico di Milano; dall'altra, Graham, artista statunitense nato in Illinois, difficilmente inquadrabile entro una corrente artistica precisa: vicino al minimalismo, senza però essere minimalista e vicino all'Arte Concettuale, senza però essere del tutto concettuale.

Massimo Minini è un caro amico di Graham, lo rappresenta e gli fa da portavoce in Italia. La loro è una lunga collaborazione, una sorta di sodalizio che trova la sua massima espressione proprio nel progetto del 2011 e negli scatti che l'artista statunitense dedica a Brescia.

Basilico invece è la prima volta che espone in galleria, ma Minini conosce bene e ammira il suo lavoro, come testimonia anche nei suoi celebri *Pizzini*.<sup>1</sup>

L'amicizia e l'apprezzamento nei confronti di Minini, insieme a una buona dose di curiosità, portano Basilico e Graham a Brescia, città che si presta in maniera ottimale alla loro indagine. Sia perché Minini ci è nato e ci vive (anche il curatore della mostra, Maurizio Bortolotti, è bresciano), sia perché Brescia è una città che, pur avendo una lunga tradizione, con la globalizzazione attraversa una nuova fase di crescita, che ne accresce l'operosità dell'industria e la popolosità della periferia. La periferia bresciana diventa lo spazio di incontro tra Basilico e Graham, entrambi attirati dai "non luoghi"

---

<sup>1</sup>Questo volumetto contiene una raccolta di brevi testi scritti da Massimo Minini, nei quali inserisce ricordi, aneddoti e curiosità circa gli artisti che sono passati, durante gli anni, nella sua galleria o che ha conosciuto nel corso della sua esperienza da gallerista.

ai margini della città, dove ogni giorno si muovono centinaia e centinaia di persone, pur non essendo mai fisicamente presenti nei loro scatti.

Brescia come città natale di Massimo Minini, gallerista da sempre interessato allo spazio e alla spazialità, che “manda in missione” questi due artisti al fine di vedere la sua città con occhi diversi. Brescia come città natale anche del curatore Maurizio Bortolotti, che invece è sempre stato attratto dal tema della globalizzazione e dal processo di cambiamento e trasformazione che questa implica. Brescia come città moderna “non indentificata”, che subisce il flusso di questa globalizzazione, come lo può subire qualsiasi altra città del mondo.

Non è quindi una indagine su Brescia, ma a Brescia, per aprire lo sguardo anche sull’altrove e più in profondità questo significa prestare attenzione a un lungo processo in atto all’inizio del nuovo Millennio. L’interesse è volto tanto alla città, teatro dei cambiamenti urbani e sociali, quanto al tempo presente, alla situazione attuale e alla sua declinazione contestuale. Guardare questi cambiamenti significa per Graham entrarci dentro, nel vero senso della parola. Come egli stesso afferma, molti scatti sono ambientati all’interno di un McDonald’s, simbolo forse per eccellenza della globalizzazione che avanza e al contempo della contaminazione, dal momento che ormai è presente in quasi tutto il mondo.

Questa celebre catena di fast food, proprio per il fatto di essersi ormai diffusa in maniera capillare, rappresenta perfettamente l’idea di una ripetitività di elementi che accomunano ogni città del mondo. La ricerca di Basilico si incentra su questo stesso aspetto, ovvero rintracciare quegli elementi che, in maniera ripetitiva, costruiscono un alfabeto di dettagli in città diverse. Diversamente da Graham, però, egli si pone a maggiore distanza rispetto agli edifici che decide di fotografare, quasi sempre oltre la strada, lasciando una distanza tra sé e l’elemento architettonico.

Quello di Basilico è uno sguardo democratico, che richiede tempo e riflessione, che coglie gli edifici nella sua interezza, individuando gli elementi che suggeriscono una presenza umana, quella di chi abita o lavora nelle architetture fotografate. Lo sguardo di Graham è più simile a quello di un turista, di un *flâneur* che coglie per dettagli la vita umana e il flusso della vita, mettendo in continua discussione il divario tra spazio pubblico e spazio privato.

Basilico lavora sulle forme che si sviluppano in verticale, edifici che si stagliano contro il cielo azzurro, fin quasi a dissolversi, come nelle fotografie dedicate al quartiere di Brescia Due. Graham lavora invece su forme curve, snodate, che rintraccia in una banchina dei carrelli al supermercato o negli ingressi di alcune case urbane. Nonostante queste differenze il loro lavoro non collide mai, anzi: Basilico fotografa le insegne di un supermercato da lontano, Graham ne fotografa i carrelli da vicino. Due sguardi che quasi si completano, senza contaminarsi. Dal generale al particolare, dal particolare al generale: un connubio che offre una visione completa e dinamica della città, che coglie la presenza umana solo tramite rimandi.

Questo lavoro trova la sua concreta realizzazione nella pubblicazione *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, da cui deriva successivamente l'omonima mostra tenutasi alla Galleria Minini.

Quali sono i risultati che Massimo Minini e Maurizio Bortolotti vogliono ottenere? L'idea non è solo quella di lasciare un prodotto tangibile, la pubblicazione, come diretta espressione della collaborazione e del confronto tra Graham e Basilico, ma anche di invitare i visitatori in galleria perché scoprono Brescia da una prospettiva inedita. Per questo stesso motivo, l'anno successivo (2012) Minini porterà una selezione delle fotografie anche ad Art Basel. Il suo obiettivo è offrire una visione di Brescia, al di fuori di sé stessa e dell'Italia, come una città qualsiasi ma anche familiare, nella quale tutti possono riconoscersi.

Portare Brescia fuori da Brescia rappresenta uno dei traguardi principali raggiunti, proprio per quell'idea di città "non identificata", che subisce la globalizzazione, che è fatta di frammenti urbani identificabili in una qualsiasi altra città del mondo.

Mi sono inizialmente chiesta se la visione di Basilico e Graham fosse negativa, dal momento che percepivo la mancanza di identità come elemento negativo. Il mio dubbio si è però presto sciolto guardando e studiando le loro fotografie, in cui è presente un forte elemento di positività, che è poi la rappresentazione della vita stessa. Nella periferia bresciana deserta entrambi rintracciano una inaspettata vitalità: la presenza umana non si vede ma si percepisce ugualmente.

Questo è forse il maggiore punto di incontro tra Graham e Basilico: il fallimento della modernità urbana ha permesso di dar vita a una nuova società che vive in questo ambiente periferico, che qui trova la propria identità e che si sente a suo agio negli

edifici in cui abita. Dietro a una prima apparente attenzione solo all'architettura si cela pertanto un profondo richiamo alle relazioni umane, che prendono vita in questo nuovo tipo di architettura. Un'architettura che assume senso e identità se vista tramite gli occhi di chi vi abita.

Nonostante Graham e Basilico abbiano un approccio e un modo di lavorare molto diverso giungono a un risultato e a una conclusione comuni: entrambi hanno visto in questi edifici di Brescia uno spirito positivo, una nuova vita che nasce e che si muove, che rende viva la periferia. Entrambi riflettono sulle possibilità della periferia, terreno fertile per lo sviluppo sociale e lo scambio umano.

Lo sguardo positivo non è solo l'unico punto in comune tra i due. Si aggiunge la visione democratica della città, che si libera di ogni pregiudizio e preconcetto legato alla città stessa: proprio a questa democraticità si deve l'idea di guardare Brescia come una qualsiasi altra città che ha subito la globalizzazione a partire dagli anni Novanta fino agli anni Dieci del Duemila, quando viene fotografata dai due artisti.

Il presente lavoro di ricerca si articola in quattro capitoli, di cui il primo introduce il clima di rinnovamento artistico che caratterizza gli anni Sessanta e Settanta, anni in cui Graham e Basilico iniziano ad affermarsi e a definire la loro pratica. I cambiamenti vengono scanditi attraverso l'analisi delle principali mostre che hanno lasciato il segno durante il corso di quel decennio, aprendo la strada allo sviluppo successivo dell'arte. Il secondo capitolo è un excursus sulle principali mostre e sugli autori che sono passati dalla Galleria Minini, dalla sua apertura nel 1973 fino al 2011. In questi primi due capitoli l'attenzione è sul concetto di spazio, su come gli artisti vivono e percepiscono uno spazio che non ha più limiti e che è in continua espansione.

Come mettono in evidenza le mostre curate da Minini, più che le opere in sé, in galleria gli artisti portano la loro diretta esperienza, il loro modo di vedere l'arte. Si tratta di una nuova attitudine sostenuta dall'utilizzo di nuovi materiali, linguaggi e forme.

Il terzo capitolo si focalizza sul lavoro di Basilico e Graham. Del fotografo milanese ho preso in esame uno dei lavori più noti, *Milano. Ritratti di fabbriche*, raccolto per la prima volta in una pubblicazione nel 1981. Il riferimento al genere del ritratto, di solito usato per le persone, non per le architetture, allude in maniera diretta a una ricerca identitaria il cui soggetto principale è "il corpo" della città; quelle fabbriche senza operai che si rivelano per la prima volta a Basilico nella loro nudità, nella loro più

profonda essenza. Dell'artista statunitense ho invece preso in considerazione la celebre serie di fotografie che ritrae case urbane prefabbricate, perlopiù periferiche (*Homes for America*), e che prelude alla progettazione dei suoi *Pavilions*.

Il terzo capitolo si presenta come funzionale al quarto ed è dedicato interamente alla mostra *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*. È suddiviso in tre sottocapitoli: il primo analizza l'incontro e la collaborazione tra Graham e Basilico puntando a evidenziare soprattutto il loro diverso approccio al progetto, dunque il loro diverso modo di lavorare; il secondo rintraccia i lasciti della mostra, vale a dire la mostra e il saggio critico che l'accompagna da un lato e la nuova visione della città dall'altro.

Tra i lasciti è inserita anche la testimonianza scritta di Viviana Bertanzetti, collaboratrice di Minini, che è stata particolarmente preziosa per il mio lavoro e che vorrei ringraziare per essere stata il mio punto di riferimento e di contatto con la galleria. Infine, il terzo sottocapitolo ripropone l'allestimento della mostra del 2011, che risulta importante per comprendere il lavoro dei due artisti. L'analisi delle fotografie in mostra è accompagnata dalla riproduzione delle stesse all'interno dell'appendice.

Diversi sono i luoghi entro i quali mi sono mossa per portare a termine la mia indagine: il principale è sicuramente la Galleria Minini. Massimo Minini e i suoi collaboratori mi hanno dimostrato la loro piena disponibilità, anche in un momento particolare come quello che stiamo vivendo, un anno che è stato segnato dalla pandemia e durante il quale fare ricerca è stato particolarmente difficile. Vorrei pertanto ringraziare tutti per il tempo che mi hanno dedicato, oltre che per la loro cortesia e professionalità. Ho avuto la fortuna, nonostante le difficoltà date dalle restrizioni pandemiche, di poter sempre accedere all'archivio della galleria e di poter raccogliere la testimonianza di chi ha collaborato e fatto esperienza in prima persona della mostra.<sup>2</sup>

Il continuo dialogo con Massimo Minini è stato particolarmente prezioso: da questo scambio è nata un'intervista, collocata anch'essa in appendice.

---

<sup>2</sup> Ho lavorato in galleria da luglio 2020 fino a febbraio 2021, questo mi ha consentito di sfruttare non solo la testimonianza di Massimo Minini, ma anche quella di Viviana Bertanzetti. Entrambi mi hanno messo in contatto con il curatore della mostra, Maurizio Bortolotti, con il quale ho avuto la possibilità di dialogare via Zoom, non potendo fisicamente incontrarci.



Ho avuto anche la possibilità di recarmi a Milano, presso l'Archivio Gabriele Basilico, dove sono stata accolta dalla moglie di Basilico, Giovanna Calvenzi, che vorrei ringraziare per la grande cortesia e il calore umano dimostratimi. Con lei ho scelto quali fotografie di Basilico inserire nella tesi. È stato un momento (e un incontro) fondamentale non solo della mia ricerca, ma anche della mia formazione personale. La sua testimonianza è inserita sempre nell'appendice finale, dove è raccolto anche il ricordo di Roberta Valtorta, storica e critica della fotografia italiana, oltre che grande amica di Basilico. Non ho voluto intervistarla, ma come anche per Giovanna Calvenzi, ho preferito chiederle un ricordo personale, lasciandole piena libertà circa la tematica e la lunghezza del suo contributo.

Infine, ho sfruttato il mio tirocinio curriculare presso il Macof – Centro della fotografia italiana, per raccogliere la testimonianza del direttore artistico Renato Corsini, il quale mi ha raccontato della sua amicizia con Basilico.

Oltre a queste testimonianze dirette, che sono state le mie fonti primarie soprattutto per l'ultimo capitolo, ho attinto a numerosi testi, sfruttando prima di tutto l'archivio di Massimo Minini e poi il catalogo OPAC, in particolare delle biblioteche bresciane e cremonesi. Nonostante le numerose chiusure e restrizioni, ho potuto sempre prenotare e ritirare i libri nella biblioteca del mio quartiere; inoltre, ho potuto svolgere la mia ricerca anche nella principale biblioteca della città, ovvero la Biblioteca Queriniana, nella quale ho consultato diversi cataloghi.

Particolare rilievo assume la serie di fotografie che ho inserito in appendice e suddiviso in quattro sezioni. La prima è dedicata alle *installation views* della mostra presa in esame, con gli scatti che ripropongono l'allestimento alla Galleria Massimo Minini. La seconda riguarda le vedute dell'allestimento presso Art Basel nel 2012. La terza presenta una selezione di fotografie di Basilico scelte insieme a Giovanna Calvenzi all'interno dell'Archivio, che ringrazio per avermi permesso di riprodurle nella tesi. Ci sono fotografie che ritraggono Piazza Vittoria, una delle principali piazze di Brescia, nonché il simbolo iniziatico della modernità degli anni Trenta; altre che affigurano il quartiere di San Polo, con una pianificazione architettonica pensata dall'architetto Benevolo; in ultimo quelle che presentano Brescia Due, un luogo definito come iper-contemporaneo.

La quarta sezione è dedicata a Dan Graham, di cui ho potuto presentare due fotografie che fanno parte dell'archivio della Galleria Massimo Minini, che ringrazio ancora una volta per la grande disponibilità e cortesia dimostratemi durante il lavoro di ricerca per la tesi.

## CAPITOLO 1

### **Nuova spazialità tra arte e fotografia: l'emergere del tema tra anni Sessanta e Settanta**

Nel decennio tra gli anni Sessanta e Settanta si assiste a un notevole cambio di indirizzo nelle pratiche artistiche e curatoriali, rivolto all'apertura verso il mondo esterno oltre che al nuovo e inedito rapporto con lo spazio e, di conseguenza, con la natura.

Fino agli anni Sessanta all'Europa viene ancora riconosciuto il primato in ambito artistico, primato che passerà poi in maniera quasi indiscussa agli Stati Uniti.

Il centro mondiale dell'arte diventerà infatti New York, cuore pulsante di nuove spinte e nuove mode che in Europa rimangono ancora nascoste o sono del tutto assenti.

Per poter comprendere l'evoluzione dell'arte al di fuori dei musei o delle gallerie, nel senso tradizionale del termine, e il suo avvicinamento all'ambiente tramite l'allestimento di veri e propri ambienti, si può fare riferimento a cinque principali esposizioni, quattro delle quali risultano essere praticamente contemporanee, seppur dislocate tra l'Europa e gli Stati Uniti (*Live in your head. When Attitudes Become Form*, Berna, 1969; *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*, Amsterdam, 1969; *Nine at Leo Castelli*, New York, 1968; *Spaces*, New York, 1970), e una quinta più tarda che accoglie però tutte le precedenti esperienze (*Arte/Ambiente*, Biennale di Venezia, 1976).

Gli anni Sessanta, come queste mostre chiaramente dimostrano, sono caratterizzati da due elementi principali. Primo tra tutti un nuovo modo di fare arte che diventa un processo mentale, sulla scia del lavoro già messo in campo da Duchamp con i suoi *ready made*. Il secondo aspetto riguarda invece un preciso rifiuto degli aspetti mercantili dell'arte, laddove gli artisti si allontanano dal mercato del consumismo che caratterizzava l'intera società mondiale.

Nei medesimi anni si inizia a delineare un nuovo tipo di società, la cosiddetta società dei consumi, in cui la corsa all'acquisto diventa l'imperativo dominante.

Primo punto di riferimento per l'evoluzione della successiva arte contemporanea, europea ma anche americana, risulta essere *Live in your head. When Attitudes Become Form*, curata da Harald Szeemann alla Kunsthalle di Berna nel 1969.

Il titolo è già emblematico circa il nuovo indirizzo da dare all'arte e all'esposizione artistica, *Live in your head*: la creazione è qualcosa di spirituale che permette alle attitudini di prendere forma. Le attitudini sono gesti che creano l'opera d'arte, prendono quindi forma i comportamenti dell'artista: l'arte arriva dal pensiero e il curatore, Szeemann, pensa e crea la mostra, dandole un preciso significato.

Con l'esposizione alla Kunsthalle però non si assiste solo a una nuova ridefinizione della pratica artistica ma anche della pratica curatoriale; viene presentata infatti una nuova figura di curatore, che riunisce gli artisti sotto la sua figura e cerca di promuoverli.

Il lavoro del curatore è qualcosa di mentale, di intellettuale, non di semplice allestimento scenico. Esempio di questo è anche la figura di Wim Beeren, il quale inaugurò allo Stedelijk Museum di Amsterdam la mostra *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*, che diverrà un archivio importante per le nuove pratiche artistiche di celebri autori quali Joseph Beuys, Richard Long e Mario Merz. Insieme alla mostra inaugurata da Szeemann, anche quella olandese presenta un nuovo modo di lavorare, che vede la partecipazione diretta degli artisti i quali agiscono su un tema comune che risulta però essere sempre una chiave di lettura del presente.

L'esposizione non è più solo mera contemplazione di un'opera d'arte appesa al muro, ma diventa un momento di invito alla meditazione su tematiche del presente, un modo di interrogare il pubblico circa motivi esistenziali profondi. Sulla scia della nuova figura del curatore si inserisce Germano Celant che, come lo svizzero Szeemann, raccoglie sotto la sua etichetta gli artisti che vengono riconosciuti come esponenti dell'Arte Povera italiana.

È bene però ricordare che un anno prima della mostra curata da Szeemann a Berna, Germano Celant aveva già inaugurato, presso gli Antichi Arsenali di Amalfi, la mostra *Arte Povera + azioni povere*, alla quale Szeemann guardò con particolare interesse e non sarebbe neppure esagerato dire che ne prese proprio ispirazione.<sup>3</sup>

Un secondo momento da prendere in considerazione è costituito da *Arte/Ambiente*, curata da Celant in occasione della Biennale di Venezia del 1976.

---

<sup>3</sup> P. Krief, *Il ruolo anticipatorio di Germano Celant*, in "Flash Art", 350,2020, ("Dossier Germano Celant"), pp. 98-128, qui p. 99.

Celant pensa a un duplice percorso espositivo, un progetto molto ambizioso che include una “sezione storica”, in cui ricostruisce e mette in mostra alcune opere ambientali realizzate nel corso del Novecento fino agli anni Sessanta, e una “sezione contemporanea”, in cui celebri artisti a livello internazionale sono chiamati a mettere mano direttamente all’esposizione, pensando a un progetto inedito per l’occasione. L’idea di installazione *in situ*, che è il punto focale della sezione contemporanea di *Arte/Ambiente*, accomuna però anche altre due esperienze americane: *Nine at Leo Castelli*, organizzata in un magazzino a New York da Robert Morris e *Spaces* a cura di Jennifer Licht, presso il MOMA di New York.

Prima di potersi addentrare in queste due esperienze artistiche però è bene qui ricordare, per approfondire successivamente, come adesso New York sia divenuta la capitale dell’arte contemporanea e delle nuove tendenze del mondo dell’arte.

New York è infatti in questi anni il cardine di tre nuove correnti, quali il Minimalismo, la Process Art e la Land Art, che si concretizzano tra il 1966 e il 1968 in tre rispettive occasioni : per quanto riguarda la Minimal Art facciamo riferimento a due mostre che si svolsero nello stesso anno, *Primary Structures* e *Systemic Painting*, la prima dedicata alla scultura e la seconda alla pratica pittorica; nell’ambito dell’arte processuale, *Art in Process* e infine, per quanto riguarda la Land Art, nel 1968 *Earth Works*.

L’arte, dunque, inizia a uscire dagli studi degli artisti e questo permette anche di modificare la concezione classica di spazio espositivo, come dimostra la scelta di Robert Morris di utilizzare un magazzino, che veniva usato come deposito, per allestire la mostra *Nine at Leo Castelli*.

Curioso in questo senso non è semplicemente vedere come le opere si inseriscano nello spazio dedicato alla mostra e il carattere processuale che in esso prende forma, ma anche come si modifichi radicalmente questo stesso spazio.

Il visitatore non entra più nelle sale di un museo o di una galleria, ma si trova catapultato in una realtà molto diversa, quella di un magazzino.

Elisa Prete evidenzia come gli artisti stiano diventando sempre più “incontenibili” e proprio a causa di questa tendenza ad aprirsi verso l’esterno che il sistema delle gallerie viene messo in crisi.<sup>4</sup>

Le opere tendono sempre più a dilatarsi, fino a raggiungere un caso estremo come quello della Land Art, in cui la sala espositiva diventa idealmente infinita.

Gli spazi divennero sempre più grezzi dal momento che più grezzi diventano anche i materiali dell’arte, prelevati dal mondo naturale, con un inevitabile destino di erosione e deperimento.

Questa tendenza può essere ben rappresentata dal trasferimento, avvenuto nel 1968, della celebre Galleria l’Attico di Roma, che si sposterà da un attico in Piazza di Spagna in un garage in via Beccaria dove, per citare solo un esempio, Jannis Kounellis l’anno successivo fece entrare dodici cavalli vivi, che divennero opera d’arte solo per il fatto di essere all’interno di una galleria.

Due elementi che caratterizzano l’esposizione presso il magazzino di Leo Castelli risultano essere la matrice processuale dell’allestimento, che trova la sua declinazione nel fatto che gli artisti intervengano direttamente sullo spazio in cui si trovano ad esporre, tanto da renderlo la vera opera d’arte.

A esempio di questo carattere di specificità dell’opera pensata per lo spazio e in evoluzione nel tempo si può fare riferimento agli interventi di Richard Serra, tra i quali risulta essere particolarmente rilevante *Splashing*: egli getta 210 chili di piombo fuso nello spazio tra parete e pavimento per una lunghezza di circa sei metri, in modo che il piombo, solidificandosi, aderisca alla parete, modificando la percezione dello spazio per lo spettatore.<sup>5</sup>

Inoltre, Serra utilizza questo materiale per girare un film della durata di tre minuti dal titolo *Hand Catching Lead*, nel quale apre e chiude la mano nel tentativo proprio di catturare il piombo liquido.<sup>6</sup>

Sempre a New York, due anni dopo la mostra *Nine at Leo Castelli*, Jennifer Licht cura *Spaces* presso il MOMA.

---

<sup>4</sup> E. Prete, *Incontenibili: nuove avanguardie e gallerie d’arte nel panorama italiano e francese degli anni Sessanta*, relatore N. Stringa, Università Ca’ Foscari Venezia, a. a. 2012/2013; <http://hdl.handle.net/10579/3010> [ultimo accesso 16 ottobre 2020].

<sup>5</sup> F. Poli (a c. di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni ‘50 a oggi* (2003), Electa, Milano, 2016, p. 127.

<sup>6</sup> A. Zevi, *Arte USA del Novecento*, Carocci editore, Roma, 2000, p. 172.

Anche in questo caso è l'intervento diretto sullo spazio espositivo il filo conduttore della mostra, in cui gli artisti sono invitati a pensare a un lavoro inedito ideato proprio per quella unica occasione. Questo carattere di opera inedita pensata appositamente per uno spazio è ciò che accomuna la mostra al MOMA con la successiva esposizione, sei anni dopo, alla Biennale di Venezia di Celant.

Il punto in comune di queste cinque esposizioni è la capacità di rendere visibile qualcosa che inizialmente è invisibile: nel caso di *When Attitudes Become Form* e di *Op Losse Schroeven: Situaties en Cryptostructuren*, è proprio il gesto dell'artista a palesarsi di fronte allo spettatore, mentre nel caso di *Nine at Leo Castelli, Spaces e Arte/Ambiente* è lo spazio l'ingrediente invisibile che si trasforma ora in un ingrediente non solo rappresentato ma vissuto.<sup>7</sup>

Jennifer Licht nell'introduzione al catalogo della mostra affermò a proposito:

«A museum traditionally houses and conserves objects of art but now it becomes responsible for the execution of the artist's idea. This calls for collaboration of people and flexible adjustment of roles and areas of responsibility».<sup>8</sup>

Queste mostre, dunque, accolsero al loro interno tutte le maggiori novità artistiche in circolazione sia a livello europeo che americano: Minimal art, Process Art, Arte Povera e Land Art e l'importanza che ebbero all'epoca è dimostrata anche dai tentativi moderni di riallestimento: particolare risulta essere il caso della mostra curata da Szeemann che venne ripresentata nel 2013 presso la sede veneziana di Fondazione Prada e curata proprio da Germano Celant.

In un'intervista per la rivista "Abitare" nel 2013 Celant affermò:

La mostra ha oggi raggiunto la dimensione postuma di un mito a cui le immagini fotografiche e l'immaginario artistico hanno eretto un monumento, mentre all'epoca la percezione era profondamente legata a una vitalità scatenante, basata su interventi effimeri e fluidi. Tale dicotomia tra ricordo ed esperienza è stimolo per affrontare il *reenactment* di quell'evento in

---

<sup>7</sup> J. Licht (a c. di), *Spaces*, catalogo mostra, The Museum of Modern Art, 1969; [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2698\\_300190538.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2698_300190538.pdf) [ultimo accesso 16 ottobre 2020].

<sup>8</sup> The Museum of Modern Art, *Jennifer Licht. The director of Spaces*, n. 165, 1969; [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/4398/releases/MOMA\\_1969\\_July-December\\_0091\\_165.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4398/releases/MOMA_1969_July-December_0091_165.pdf) [ultimo accesso 16 ottobre 2020].

quanto intreccio tra il vitalismo delle proposizioni estetiche e comportamentali degli artisti e la loro identità.<sup>9</sup>

Per *When Attitudes Become Form: Bern 1969/Venice 2013*, furono ricreati “con precisione chirurgica” gli ambienti della mostra di Berna e inseriti, su suggerimento di Rem Koolhaas, nelle sale di Ca’ Corner della Regina.

Furono ricollocati nel medesimo ordine e punto i lavori originali della mostra e dove invece gli originali non erano più possibili, vennero esposti invece come fotografie, in scala reale.<sup>10</sup>

Terry Smith, nel suo articolo per “Flash art” edito nell’autunno 2020, afferma: «si aveva il senso inquietante di trovarsi lì, a Berna, nel 1969, e al tempo stesso in un palazzo settecentesco a Venezia nel 2013. Percepivi il momento in cui un nuovo genere di improvvisazione avanguardistica era esploso nello spazio museale».<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> G. Celant, T. Demand, F. Garutti, *When Attitudes Become Form Bern 1969/Venice, 2013*, in “Abitare”, 533, 2013; [https://www.abitare.it/wp-content/uploads/2020/04/533\\_020-029.pdf](https://www.abitare.it/wp-content/uploads/2020/04/533_020-029.pdf) [ultimo accesso 18 ottobre 2020].

<sup>10</sup> P. Krief, *Il ruolo anticipatorio di Germano Celant*, in “Flash Art”, cit., p. 109.

<sup>11</sup> *Ibidem*.



## 1.1 Verso uno spazio senza limiti: la situazione internazionale

Risulta dunque evidente come negli anni successivi alla Seconda guerra mondiale la tendenza fosse quella di abbandonare l'astrattismo e l'arte figurativa degli anni Trenta, a favore di un'arte che prediligesse maggiormente le forme del reale, che fosse più vicina alla natura e quindi all'ambiente.

Si attua in questo senso da un lato un continuo prelievo dalla realtà, dove la materia già esistente diventa il segno di una vita che si è già consumata o che sta continuando il suo processo di erosione (come nel caso di artisti come Burri o Beuys), e dall'altro un continuo contatto e avvicinamento con la natura, nel tentativo di una riconciliazione e una riscoperta di essa (un esempio in questo frangente è il lavoro di Penone, a stretto contatto con gli alberi e la natura, in una fusione profonda tra uomo e natura stessa).

Claudio Marra riconosce come: «Le esperienze di coinvolgimento diretto del reale, vuoi sotto forma di oggetto, vuoi come ambiente, se non addirittura come esercizio corporeo e di comportamento da parte dello stesso operatore, hanno sicuramente dominato la scena artistica dagli anni Sessanta in avanti».<sup>12</sup>

Queste esperienze di riconciliazione e avvicinamento al reale tramite il prelievo di oggetti del quotidiano hanno però un archetipo alle spalle: la pratica del collage sperimentata già dai dadaisti.

Nella mente di questi artisti vi era la volontà di ricomporre il mondo ormai in frantumi ma in maniera diversa rispetto a come era in precedenza, in una chiave evidentemente polemica e di rottura con la cultura tradizionale e la tecnica del collage legittima a diventare arte oggetti che non nascono come tali.

Se però per i dadaisti l'oggetto diventa il modo per superare le barriere della tela, senza porre troppa enfasi sull'azione, negli anni Sessanta l'opera subisce un processo di metamorfosi che si basa su un gesto: alla composizione viene sostituita ora l'esperienza del reale e del quotidiano.

Questa componente di prelievo dal reale viene riconosciuta però anche al medium fotografico, che come sottolinea Claudio Marra, si trova in perfetta sintonia con le nuove pratiche artistiche e le nuove poetiche dagli anni Sessanta: «Il grande pregio

---

<sup>12</sup> F. Poli (a c. di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, cit., p. 250.

della fotografia, pregio che se guardato in prospettiva critica rischia quasi di costituirne il limite, è proprio quello di essere allo stesso tempo strumento di ricostruzione simbolica del reale, secondo il modello della pittura, nonché forma di prelievo e presentazione diretta, seguendo la logica del ready made duchampiano». <sup>13</sup>

Proprio in America il medium fotografico inizia ad andare a braccetto con le nuove pratiche artistiche, in modo particolare nel momento in cui inizia ad aprirsi la stagione della pop art e delle nuove avanguardie di massa.

Non è solo la Pop Art a dettare le regole nel panorama artistico internazionale; se la pop è prerogativa americana, nello stesso momento in Europa si assiste allo sviluppo della corrente del Nouveau Réalisme che trova nella galleria parigina di Iris Clert il suo principale punto di riferimento.

Proprio Iris Clert a Parigi ospita due mostre di particolare rilievo a distanza di due anni l'una dall'altra, rispettivamente nel 1958 e nel 1960, quando al *Vuoto* di Yves Klein risponde il *Pieno* di Arman. Il Nouveau Réalisme francese deve la sua fortuna alla figura di Pierre Restany, con il quale inizia a svilupparsi proprio quell'idea di «critico d'arte militante, compagno di lotta di un gruppo di artisti, catalizzatore di forze». <sup>14</sup>

Nell'ottobre del 1960 venne ufficialmente fondato, a casa di Yves Klein, il gruppo dei nouveaux réalistes il cui obiettivo comune era quello di attuare un nuovo avvicinamento nei confronti del reale, tramite il recupero di oggetti d'uso quotidiano per poter «dilatare i confini tra mondo dell'arte e mondo della non arte». <sup>15</sup>

Klein ha in mente un nuovo tipo di mostra, *il Vuoto*, in cui il titolo già ne presenta l'intento: non ci sono oggetti o quadri esposti, ciò che viene esposto sono le bianche pareti della galleria e un profondo senso di attesa, di qualcosa che potrebbe accadere da un momento all'altro. Klein invita a una nuova percezione dello spazio, mettendo lo spettatore di fronte a qualcosa che potrebbe momentaneamente spaesarlo ma che gli permette di riconoscere un valore diverso dell'arte.

---

<sup>13</sup> F. Poli (a c. di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, cit., p. 251.

<sup>14</sup> L. Vergine, *Dall'informale alla Body art* (1976), Gruppo editoriale Forma, Torino, 1983, p. 22.

<sup>15</sup> Ivi, p. 23.

Gli artisti del Nouveau Réalisme vogliono «metterci in guardia contro la società dei costumi spingendoci a guardarci intorno, riconoscendo finanche nei rifiuti quotidiani un valore poetico d'immagine». <sup>16</sup>

La ricerca di Yves Klein prende però le mosse dall'esaltazione del colore che diventa vivo, si trasforma in materia viva, come erano divenute materia le pareti bianche della galleria di Iris Clert. Come afferma Lea Vergine, questa sua ossessione totalizzante verso il colore (il blu in particolare) «determina uno spazio senza limiti. *Pneuma apeiron* dicevano gli antichi»; procede poi sostenendo che questo spazio si potrebbe addirittura definire Zen, «come entità positiva, non come sfondo di eventi, bensì come generatore di questi». <sup>17</sup>

Accanto agli artisti del Nouveau Réalisme francese si collocano quelli oltre Oceano che si possono etichettare sotto il “Nuovo Realismo americano”, meglio conosciuto come Pop art americana. Questi artisti sfruttano per le loro opere le immagini tipiche di quello che si può denominare come “sogno americano”, che nell'omonimo testo di Paolo Barozzi viene definito come «un planetario di immagini» che si è però ormai trasformato in una mera campagna pubblicitaria. <sup>18</sup>

Proprio dall'ambito pubblicitario emerge il maggiore esponente della Pop art, Andy Warhol, che nel 1962 espone a Los Angeles per la prima volta le sue celebri *Campbell's soup*. Le opere di Warhol dimostrano questa attenzione verso il mondo esterno, concepita in maniera molto diversa rispetto agli artisti francesi prima citati ed è proprio grazie all'opera di Warhol che la fotografia entra in maniera dirompente nell'ambito della ormai non più canonica pittura.

Il procedimento che si cela dietro alle celebri zuppe, e in generale all'intera produzione artistica di Warhol, è conosciuto come serigrafia. <sup>19</sup>

Warhol sfrutta un procedimento meccanico e proprio nella meccanicità si cela infatti il suo motto: “vorrei essere una macchina”<sup>20</sup>, che lo rende quasi un Marinetti del futuro.

---

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira editore, Milano, 1996, pp. 30-31.

<sup>18</sup> P. Barozzi, *Il sogno americano*, Marsilio Editori, Mestre, 1970, pp. 50-55.

<sup>19</sup> La serigrafia è una tecnica di stampa che permette di riprodurre le immagini e l'oggetto stesso delle immagini in un numero idealmente infinito di versioni, partendo da uno scatto fotografico, che subisce poi una manipolazione.

<sup>20</sup> F. Poli (a c. di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, cit., p. 252.

Per Warhol il fatto che il soggetto diventasse un tutt'uno con la macchina, un suo prolungamento, come affermava Pirandello nel suo romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, non era qualcosa di negativo, anzi era qualcosa che permetteva una maggiore esaltazione sia dell'artista sia dello strumento.

Questa tendenza a testare nuove tecniche artistiche diventa espressione di una spiccata ricerca di libertà, nel tentativo di superare i limiti dell'arte nel senso canonico del termine per aprirsi a nuove possibilità che vanno oltre alla semplice forma pittorica.

La Pop Art però non si limita a raffigurare l'oggetto, «la Pop Art sostituisce l'immagine dell'oggetto con l'oggetto stesso»<sup>21</sup>, come dimostrano i lavori di Claes Oldenburg, presentati alla mostra *4 Environments by 4 New Realists* alla Sidney Janis Gallery nel 1963 o quelli presso il suo *Store*, nella periferia di New York.

I lavori di Oldenburg vedono la dirompente presenza di oggetti del quotidiano che rispecchiano proprio il mondo del consumismo di massa, riprodotti in chiave ironica e volutamente deformata. Gli oggetti del suo *Store* sono elementi chiave dell'universo pop, sono veri e propri simboli del consumismo che agli occhi di chi compra risultano solitamente appetitosi e gustosi, come nel caso di un gelato o una fetta di torta. Questi oggetti vengono ora riprodotti in gesso colorato ma appaiono allo spettatore come disgustosi, non più così accattivanti come solitamente si mostrano nelle vetrine di un negozio.

L'intento di Oldenburg era quello di poter fare un'arte *popular* nel vero senso della parola, «un'arte che qualsiasi abitante primitivo di New York potesse costruire con i materiali a disposizione»<sup>22</sup>, un'arte che prediligesse «le città, le strade, i poveri e i miserabili, il proletariato e le sue invenzioni, la cultura popolare, i bambini e i matti, insomma l'America senza cultura, l'aspetto grigio e sordido delle cose, il moderno e l'urbano».<sup>23</sup>

Due indirizzi diversi quelli di Oldenburg e di Warhol: all'attenzione verso i materiali poveri ed economici, risponde la ripetizione modulare e in serie: al ruolo di anticipatore della Process Art di Oldenburg risponde la disposizione spaziale minimal di Warhol.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> L. Vergine, *Dall'informale alla Body art*, cit., p. 46.

<sup>22</sup> A. Zevi, *Arte USA del Novecento*, cit., p. 215.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 213-215.

Oldenburg nel suo *Store* attua un nuovo tipo di forma d'arte, che è possibile catalogare sotto il nome di *happening*, ovvero «qualcosa che accade».<sup>25</sup>

La nascita dell'etichetta *happenings* si deve ad Allan Kaprow, artista americano di origine russa, che la utilizzò per la prima volta come titolo di una sua opera, *18 Happenings in 6 parts*, inaugurata nel 1959 presso la galleria Reuben di New York.

Nel 1962 Kaprow scrive: «Il termine *Happening* riferisce ad una forma artistica legata al teatro, che viene messa in scena in un preciso momento spazio-temporale. La sua struttura e il suo contenuto sono la logica estensione dell'*environment*».<sup>26</sup>

Partendo da lavori di ambito prettamente ambientale, Kaprow inizia a osservare in maniera sempre più diretta il rapporto con il pubblico, che si trova di fronte a una nuova forma d'arte e che con essa interagisce: esso si muove nell'ambiente e partecipa allo scorrere del tempo e allo svolgersi dell'azione.

Il pubblico è pertanto invitato a entrare nell'opera e a parteciparvi: «io volevo soprattutto che il pubblico, più che assistere, partecipasse al mio lavoro e dovetti trovare un modo pratico per realizzare il mio intento».<sup>27</sup>

Di grande rilievo per lo sviluppo degli *happenings* è lo spazio in cui essi vengono eseguiti, quella che da Paolo Barozzi viene definita «la connessione organica» tra arte e il posto dove viene collocata.<sup>28</sup>

Con gli *happenings* si modifica pertanto lo spazio di azione dell'artista, che esce dalle gallerie per «prendere parte alla vera natura dell'arte»<sup>29</sup>, dal momento che si sfruttano gli elementi specifici della vita quotidiana quali suoni, movimenti, persone e odori.

Le azioni sono «fantasie eseguite non esattamente sul modello della vita, anche se derivate da essa»<sup>30</sup> e questo lo dimostra il fatto che il linguaggio verbale non sia il mezzo di espressione privilegiato, dal momento che vengono preferiti rumori e suoni, al fine di scatenare anche la reazione del pubblico.

Come per gli artisti del Nouveau Réalisme francese, anche i maestri degli *happenings*, tra cui ricordiamo Oldenburg, Jim Dine o Robert Whitman, raccolgono dalle strade di

---

<sup>25</sup> L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, cit., p. 39.

<sup>26</sup> E. Viola, *Allan Kaprow, Yard (versione n. 9)*; <https://www.madrenapoli.it/collezione/allan-kaprow-yard/> [ultimo accesso 23 ottobre 2020].

<sup>27</sup> L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, cit., p. 46.

<sup>28</sup> P. Barozzi, *Il sogno americano*, cit., p. 37.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, cit., p. 46.

New York i materiali per le proprie azioni, cercando, ancora una volta, di superare le limitazioni estetiche per «fare un grande affresco in cui il “materiale puro” siamo solo noi». <sup>31</sup>

L'arte diventa azione e in quanto azione ha una precisa durata nel tempo e nello spazio ma soprattutto può essere modificata o manipolata.

Nel 1961, in occasione della mostra *Environments, Situations, Spaces* presso la Martha Jackson Gallery, Kaprow riempì il cortile della galleria con innumerevoli gomme di automobili, che resero la galleria più simile a una discarica (*Yard*, 1961).

Come afferma il critico Eugenio Viola: «*Yard* divenne presto un lavoro cruciale nell'opera di Kaprow, per l'uso dissacrante e la messa in discussione dello spazio espositivo. Con questa distesa di copertoni, Kaprow suggeriva la capacità dell'artista di confondere i piani e di giocare non solo con l'arte, ma con la vita stessa». <sup>32</sup>

L'idea di happenings di Kaprow, e soprattutto l'idea di fare un'arte che non fosse solo contemplazione ma vera e propria azione, si inserisce nella scia del lavoro di Klein e in modo particolare di un'azione che si tenne nel 1960, che si presenta come un *happening ante litteram*.

Klein organizzò quello che si potrebbe definire una *meta arte*, ovvero un'arte fatta con l'arte: il pittore francese infatti dipinse di blu il corpo nudo di alcune modelle, tramutandole in veri e propri pennelli che imprimevano le proprie forme su bianchi pannelli appesi alle pareti.

Già nel 1960 dunque inizia ad aprirsi la strada verso quell'attitudine e quel gesto che saranno poi nel 1969 tanto cari a Szeemann per la mostra a Berna. Questa nuova attenzione al gesto, ma soprattutto questo avvicinamento verso elementi naturali, che potrebbero essere anche legittimamente definiti elementi primari, portano al rifiuto della Pop Art e alla conseguente nascita di una nuova forma d'arte, definita Minimal. Il 1966 è un anno particolarmente importante per la Minimal Art dal momento che due mostre ne sanciscono la nascita: una mostra dedicata alla scultura, *Primary Structures* al Jewish Museum di New York e una dedicata alla pittura, *Systemic Painting*, presso il Guggenheim Museum, sempre a New York.

---

<sup>31</sup> P. Barozzi, *Il sogno americano*, cit., p. 42.

<sup>32</sup> E. Viola, *Allan Kaprow, Yard (versione n.9)*; <https://www.madrenapoli.it/collezione/allan-kaprow-yard/> [ultimo accesso 23 ottobre 2020].

La Minimal Art non deve ricordare nulla allo spettatore, come afferma il critico d'arte inglese Lawrence Alloway: «la struttura interna purificata da ogni riferimento, è diventata l'essenza dell'arte. La qualità oggettiva dell'arte è messa in rilievo nei quadri con le tele modellate, ma senza un corrispondente ricorso all'idealismo».<sup>33</sup>

Nella primavera del '66 si inaugurò la mostra *Primary Structures*, in cui vennero esposte strutture dalle forme e dai colori elementari, «solidi astrali che puntano sull'eccitazione di far grande per sconvolgere e coinvolgere lo spazio circostante».<sup>34</sup>

Dalle parole di Lea Vergine emerge come queste sculture cercassero una precisa modularità geometrica che risultava però di forte impatto visivo per lo spettatore; le installazioni erano collocate in un preciso ordine nello spazio e in connessione con il medesimo; infine, i colori erano molto lontani da quelli della Pop Art, erano quelli tipici dei materiali industriali ed edilizi, erano i colori scuri e cupi dei materiali grezzi utilizzati.

Nel 1965 il primo a etichettare questo nuovo tipo di arte come Minimal è il filosofo britannico Richard Wollheim, facendo riferimento a essa come «un contenuto artistico minimo, l'assenza cioè di un ingrediente fondamentale come lo "sforzo manifesto"».<sup>35</sup> Tre sono le parole d'ordine per quanto riguarda le sculture minimali: spazio, geometria, ordine:

Spazio come ubicazione di un elemento tra gli altri, come occupazione e sgombro allo stesso tempo, come circoscrizione e misura, recinto e dilatazione insieme, come ordine delle coesistenze. Geometria come rapporto metrico degli insiemi molteplici e variabili, come trionfo della tipografia solida, come quantità continua. Ordine come regola che spieghi la relazione tra gli oggetti, le masse e le linee, come disposizione reciproca delle parti di un tutto, come equilibrio e non gerarchia, come legge naturale della proposizione e del simmetrico.<sup>36</sup>

La mostra presso il Jewish Museum di New York ospita artisti americani e britannici, che hanno attuato un'arte indirizzata verso la riduzione delle forme in ambito prettamente scultoreo. La scultura minimale rifiuta qualsiasi tipo di idealismo, le forme geometriche di questi artisti non hanno bisogno di essere associate a qualcosa, non

---

<sup>33</sup> L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, cit., p. 127.

<sup>34</sup> Ivi, p. 70.

<sup>35</sup> A. Zevi, *Arte USA del Novecento*, cit., p. 160.

<sup>36</sup> L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, cit., p. 127.

necessitano un'interpretazione, come afferma Germano Celant: «le unità [le sculture] vengono organizzate a terra o a muro in modo che la loro definizione derivi solo dalla collocazione e dalla disposizione spaziale».<sup>37</sup>

Come riconosce Celant, queste sculture «non possiedono alcunché di singolare»<sup>38</sup>, la loro singolarità, o meglio, «la consapevolezza dell'oggetto»<sup>39</sup> secondo le parole di Robert Morris, deriva dalla loro collocazione spaziale: queste sculture, dunque, acquistano significato nel momento in cui vengono a essere composte e successivamente collocate nell'ambiente.<sup>40</sup>

I lavori di Morris, Judd, Andre, Le Witt, per citarne alcuni, si fondono con lo spazio circostante tanto da creare un'unione fisica con tutta la struttura ambientale, dal pavimento fino al soffitto, Morris infatti riconosce come il pavimento sia il supporto necessario per potersi veramente relazionare con l'oggetto.<sup>41</sup>

Le sculture minimaliste lasciano alle spalle l'autoreferenzialità tipica della modernità, dal momento che una delle caratteristiche insite in questi oggetti, sottolinea Morris, è il loro carattere pubblico, «il loro tradurre le relazioni compositive in quelle con lo spazio, la luce, lo spettatore».<sup>42</sup>

Sulla stessa linea d'onda si colloca *Systemic Painting*, presso il museo Guggenheim di New York, curata da Lawrence Alloway, nel tentativo di riconoscere non solo una riduzione minimalista a livello di scultura, ma anche di pittura.

Per questo motivo i materiali usati dai pittori minimalisti richiamano in modo diretto quelli tipici dell'ambito scultoreo, utilizzando superfici chiare e levigate con un evidente ricerca di simmetria e rigore geometrico. Alloway agisce nel tentativo di superare l'espressionismo astratto che ancora domina la pittura americana e che vede in de Kooning il suo massimo rappresentante.

Per fare questo la pittura viene messa sotto esame, è necessario attuare «un'analisi procedurale, in cui gli unici significati e significanti sono la superficie, il supporto, il pigmento e la stesura».<sup>43</sup>

---

<sup>37</sup> G. Celant, *Preconistria 1966-69*, Quodlibet, Macerata, 2017, p. 9.

<sup>38</sup> Ivi, p. 10.

<sup>39</sup> A. Zevi, *Arte USA del Novecento*, cit., p. 162.

<sup>40</sup> G. Celant, *Preconistria 1966-69*, cit., p. 10.

<sup>41</sup> A. Zevi, *Arte USA del Novecento*, cit., p. 162.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> G. Celant, *Preconistria 1966-69*, cit., p. 12.



Nel 1966 si tenne anche un'altra importante mostra, dall'evidente carattere minimalista, *10 Shows*, presso la Dwan Gallery di New York, che raccolse autori quali Andre, Judd, Le-Witt, Morris, Smithson e Steiner. La mostra accolse sia lavori in ambito pittorico sia architettonico, ma il minimo comune denominatore fu la riduzione delle forme e degli oggetti. È bene ricordare, tra le opere presenti, il cubo bianco di Morris, le cui superfici si presentano estremamente levigate tanto da superare le barriere della materia, o il lavoro di Judd, che al contrario, presenta 6 cubi in acciaio sospesi alle pareti, per dare il senso di peso e di gravità.<sup>44</sup>

Se da un lato dunque la Minimal Art ha origine proprio nel momento in cui gli artisti dimostrano un forte senso di insofferenza nei confronti dell'espressionismo astratto, allo stesso modo il minimalismo porta con sé i primi sintomi di nuove tendenze, che sfoceranno nella Process Art, nella Land Art e nell'Arte Concettuale.

Risulta evidente come queste tre nuove correnti siano già insite nella Minimal Art dal momento che a guidarle sono proprio tre protagonisti di questa stagione, ovvero Robert Morris, Robert Smithson e Sol Le Witt.<sup>45</sup>

In realtà, la Process Art si presenta in contrapposizione con la stessa Minimal Art e la mostra inaugurata il 20 settembre 1966 alla Fischbach Gallery di New York, *Eccentric Abstraction* a cura di Lucy Lippard, accoglie al suo interno artisti che si muovono proprio in direzione antiminimal.

Ciò che distingue questi due movimenti artistici è una diversa ricerca sui materiali: se la prima è indirizzata verso la rigidità e il rigore geometrico, la seconda lavora con materiali morbidi «che assumono forme sensuali e libere».<sup>46</sup>

La mostra alla Fischbach Gallery ospita artisti quali Eva Hesse, Bruce Nauman, Keith Sonnier o Alice Adams, i quali presentano oggetti eccentrici, come già indica il titolo, e che «sviluppano uno stile che ha molte affinità con le strutture primarie quanto con il surrealismo. Essi coniugano sensualità e una solida base formale», come ricorda proprio la Lippard nell'introduzione alla mostra.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> Ivi, p. 24.

<sup>45</sup> È però chiaro come in questi anni gli artisti tendessero a sperimentare e quindi i confini di catalogazione entro una precisa corrente risultano molto labili: Morris, che teorizza la Process Art, prenderà infatti parte anche nel 1968 alla mostra concettuale *Xerox Book*, mentre Sol Le Witt sarà presente nel 1968 alla mostra di inaugurazione della Land Art.

A. Zevi, *Arte USA del Novecento*, cit., pp. 169-170.

<sup>46</sup> G. Celant, *Preconistria 1966-69*, cit., p. 11.

<sup>47</sup> A. Zevi, *Arte USA del Novecento*, cit., p. 170.

È bene però ricordare un secondo momento che segna la piena maturità per quanto riguarda le ricerche processuali e antiminimal, ovvero *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, curata da Marcia Tucker e James Monte al Whitney Museum di New York.<sup>48</sup> I titoli delle mostre rivelano chiaramente i nuovi intenti della Process Art e il netto distacco dalla Minimal Art. “Astrazione eccentrica”, “procedimenti”, “materiali”, “anti-illusione”: questo nuovo tipo di arte è aperta e non solidamente rinchiusa entro volumi geometrici precisi, è inoltre mutevole, dal momento che mutevole è la materia utilizzata, che subisce un processo di manipolazione da parte di forze esterne quali la luce o l’ambiente.

La mostra organizzata dalla Lippard non svolse solo un ruolo cruciale per il riconoscimento della nuova Process Art, ma ebbe anche il merito di ispirare Leo Castelli per la sua *Nine at Leo Castelli*, che, come già citato, aprì nel 1968 in un magazzino nei pressi della galleria, e che ospitò proprio i medesimi artisti.<sup>49</sup>

Oltre alla già ricordata colata di piombo a opera di Serra, è bene fare riferimento al lavoro di Morris, in modo particolare al cambio di rotta attuato nel 1967 e presentato proprio alla mostra di Leo Castelli. L’artista americano inaugura una nuova stagione per quanto riguarda il suo modo di fare arte, segnata dall’utilizzo di un materiale come il feltro e in occasione della mostra nel magazzino di Leo Castelli affermò: «Sono apparsi recentemente materiali diversi da quelli rigidi industriali. Oldenburg è stato il primo a usarli. Le forme non sono progettate in anticipo. Cataste libere e casuali conferiscono al materiale uno stato provvisorio».<sup>50</sup>

Se in America è Morris per la prima volta a lavorare con l’energia prodotta dal feltro, in Europa è il tedesco Joseph Beuys che sfrutta appieno le potenzialità di materiali morbidi quali il feltro e talvolta deperibili, come il grasso o il burro.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> F. Poli (a c. di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, cit., pp. 125-126.

<sup>49</sup> Si ricorda in questo evento la partecipazione anche di Eva Esse, unica donna presente in mostra.

<sup>50</sup> A. Zevi, *Arte USA del Novecento*, cit., p. 170.

<sup>51</sup> In realtà Beuys utilizza questi materiali per un motivo ben preciso: egli infatti si arruolò nella Seconda guerra mondiale e divenne pilota dell’aviazione tedesca.

Il suo aereo venne però abbattuto, e leggenda narra che fu successivamente ritrovato ustionato e moribondo da un gruppo di nomadi tartari, che lo curano avvolgendolo nel feltro e nel grasso, che divennero poi i materiali delle sue opere.

F. Poli (a c. di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, cit., p. 252.

Il feltro, come accumulatore di calore e come elemento terapeutico, è il protagonista di un'installazione che Beuys realizza proprio nel 1966, dal titolo *Infiltrazione omogenea per pianoforte a coda*, in cui avvolge un pianoforte, simbolo della vecchia società europea, con uno strato di feltro.

Beuys fu un uomo che seppe creare un grandissimo culto attorno alla sua persona, tanto da innalzare se stesso a opera d'arte e da costruire una vera e propria antologia del suo vissuto, come dimostra l'opera *Arena. Dove sarei arrivato se fossi stato intelligente!*, presentata tra il 1970 e il 1972 a Edimburgo, in cui mette in scena un'autoarchiviazione del suo percorso artistico attraverso una serie di pannelli che contenevano materiali e oggetti da lui usati fino a quel momento.

Il 1966 però non porta con sé solo la nascita del minimalismo e i successivi sviluppi processuali e concettuali, nello stesso anno infatti Dan Graham pubblica, su "Art Magazine", *Homes for America*, un lavoro che raccoglie fotografie, scattate nell'arco di due anni, di case suburbane dalla struttura modulare e in serie.

L'obiettivo di Graham era quello di «fare un'arte pop che fosse più letteralmente disponibile. Volevo creare una forma d'arte che non potesse venire riprodotta o esibita in una galleria/museo e volevo un'ulteriore riduzione minimalista a una forma bidimensionale non necessariamente estetica».<sup>52</sup>

L'ordine seriale, sperimentato attraverso le fotografie di Graham, segna però anche il passaggio dal minimalismo all'Arte Concettuale, la cui nascita viene sancita tramite una mostra nel 1966, organizzata da Mel Bochner presso la School of Visual Art di New York, dal titolo *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to be Viewed as Art*.

Due anni più tardi, apparirà sulla rivista "Art International" un saggio di Lucy Lippard e John Chandler, dal titolo *The Dematerialization of Art*, nel quale gli autori riconobbero come gli artisti tendevano sempre più verso una dematerializzazione dell'arte, in cui pian piano scompare l'oggetto per favorire invece il concetto.

Tra i principali esponenti di questa corrente concettuale vi fu Sol Le Witt, che iniziò quindi il suo graduale passaggio dalla Minimal Art a quella più concettuale, pensando all'opera non più come singolare, come singolo oggetto disposto entro uno spazio, ma come elemento che poteva essere inserito in una dimensione di serialità.

---

<sup>52</sup> A. Zevi, *Arte USA del Novecento*, cit., p. 170.

I lavori di Le Witt mantennero comunque una certa connotazione misurativa e percettiva, al contrario di altri artisti concettuali che tendevano maggiormente verso un lavoro di catalogazione, basato talvolta su uno stile documentaristico, come dimostrano alcuni esiti fotografici tra cui quello dello stesso Graham (che trae spunto dalla pubblicazione del 1962 del libro *Twentysix Gasoline Stations* a opera di Ed Ruscha). La componente estetica passa in secondo piano, gli edifici fotografati sono privi di qualsiasi connotato estetico; i lavori sono improntati verso un nuovo tipo di attenzione, che si focalizza su una rigorosa oggettività, come dimostrano le fotografie dei coniugi Bernd e Hilla Becher, scattate tra il 1959 e il 1972.

Sempre negli Stati Uniti, le ricerche antiformali e processuali sfociano in un nuovo tipo di ricerche che iniziano a svilupparsi tra il 1967 e i primi anni Settanta e che vengono etichettate sotto il nome di Land Art.

Questi artisti, tra cui ricordiamo il già citato Morris, Michael Heizer, Walter De Maria, Dennis Oppenheim e Robert Smithson, portano la loro azione artistica oltre le limitazioni imposte dallo spazio espositivo e intervengono in modo diretto sullo spazio naturale, creando delle vere e proprie opere d'arte effimere, sfuggevoli e ovviamente pensate nell'ottica di un ben preciso luogo.

Come ricorda Lea Vergine:

Nell'autunno del '67, un certo Michael Heizer va a cercare Bob Scull, il re dei taxi di New York, collezionista all'ingrosso di Pop Art, e lo persuade a patrocinare la più paradossale operazione di carattere "artistico" che sia mai stata attuata: sorvolare il deserto del Nevada per cercarvi un luogo da trapanare. Heizer riesce a farsi finanziare uno scavo di più di mezzo chilometro, profondo quindici metri, smuovendo sessantamila tonnellate di terra. Nasce la Land Art, o arte ecologica, subito dopo le Strutture Primarie: è l'antiform.<sup>53</sup>

Il 1968 è un anno particolarmente cruciale per lo sviluppo della Land Art, che culminerà in una mostra, inaugurata proprio nello stesso anno a New York, e curata dai galleristi Virginia Dwan e John Weber.

---

<sup>53</sup> L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, cit., p. 135.

A giugno aprì al pubblico Documenta 6 che, ogni quattro anni, mette in mostra le novità dell'arte contemporanea e, come nel caso della Biennale del '68, venne fortemente contestata, visto il clima di tensione che dominava in quegli anni.

Oltre a una forte presenza americana, è necessario ricordare anche i lavori di Beuys (*Fond II* ad esempio), oltre a quelli di Pistoletto e Nauman.

Michelangelo Pistoletto si presenta con i suoi *Oggetti in meno*, un'opera già precedentemente esposta nel suo studio a Torino tra il 1965 e il 1967.

Pistoletto vuole scardinare l'idea di un "marchio di fabbrica" evidente e subito riconducibile per ogni artista: «I lavori che faccio non vogliono essere delle costruzioni o fabbricazioni di nuove idee, come non vogliono essere oggetti che mi rappresentino, da imporre e per impormi agli altri, ma sono oggetti attraverso i quali io mi libero di qualcosa -non sono costruzioni ma liberazioni - io non li considero oggetti in più ma oggetti in meno, nel senso che portano con sé un'esperienza percettiva definitivamente esternata».<sup>54</sup>

I lavori presentati alla Documenta 6 mostrano una maggiore vicinanza verso una sensibilità naturale e individuale, come la definisce Germano Celant, che si allontana sempre di più dalla Minimal Art, diventano «la dichiarazione di una mobilità dell'artista»<sup>55</sup>, che supera la staticità a favore di un'opera senza limiti temporali e spaziali, è necessario dunque che «l'azione artistica contenga in sé un sistema dinamico individuale».<sup>56</sup>

Pochi mesi dopo venne pubblicato su "Panorama" un articolo in cui Michael Heizer afferma come «ci sia una reazione alla città e all'idea che l'arte debba necessariamente essere vista per la prima volta in una galleria o in un museo»<sup>57</sup>, riconoscendo come l'arte stia superando le barriere spaziali imposte da una tela o da una sala espositiva, nel tentativo di superare anche la Process Art canonica per lasciare l'arte libera di esprimersi a livello sensoriale, come vuole dimostrare proprio Heizer nei suoi lavoro in Nevada.<sup>58</sup>

---

<sup>54</sup> M. Pistoletto, *Oggetti in meno*, 1966; [http://www.pistoletto.it/it/testi/oggetti\\_in\\_meno.pdf](http://www.pistoletto.it/it/testi/oggetti_in_meno.pdf) [ultimo accesso in data 27 ottobre 2020].

<sup>55</sup> G. Celant, *Preconistria 1966-69*, cit., p. 88.

<sup>56</sup> M. Pistoletto, *Oggetti in meno*, 1966; [http://www.pistoletto.it/it/testi/oggetti\\_in\\_meno.pdf](http://www.pistoletto.it/it/testi/oggetti_in_meno.pdf) [ultimo accesso in data 27 ottobre 2020].

<sup>57</sup> G. Celant, *Preconistria 1966-69*, cit., p. 89.

<sup>58</sup> *Ibidem*.

È Robert Smithson in realtà a rappresentare il vero leader della Land Art; egli pubblica su "Artforum" un articolo, *A Sedimentation of the Mind: Earth Projects*<sup>59</sup>, in cui riconosce la terra come mezzo artistico. Proprio questo articolo sarà la fonte di ispirazione per la mostra curata dai galleristi Dwan e Weber, in cui la terra verrà presentata sotto diverse forme che la consacreranno a vera forma d'arte.

Questo nuovo materiale occupa infatti quasi completamente lo spazio della galleria tramite i lavori di Morris, che oltre alla terra lavora con polvere, rottami e grasso per macchine. Non tutti gli artisti potevano però portare fisicamente in mostra le proprie opere, dal momento che il loro intervento si collocava direttamente nel contesto naturale, decisero pertanto di mostrare al pubblico le fotografie dei loro lavori, come fece ad esempio Richard Long, che documentò la sua lunghissima camminata per oltre 10 miglia (*A Line Made by Walking*, 1967), o lo stesso Heizer per i suoi già citati lavori in Nevada. Queste fotografie dimostrano il processo di fuoriuscita dallo spazio, nel tentativo di prendere tutto lo spazio a disposizione, non solo portare e prelevare elementi naturali ma intervenire direttamente sugli stessi e dimostra il suo «spazialismo maniacale, la sua espansività invadente»<sup>60</sup>, come dimostrano per esempio i lavori con le sostanze tossiche di Oppenheim che arriva addirittura a voler modificare i confini di una certa area.

Ai lavori realizzati su scala territoriale, si accostano quelli invece pensati per spazi interni, che racchiudono comunque un grande legame con lo spazio esterno, come nel caso dei *Non-sites* di Robert Smithson: non-luoghi che raccolgono però materiali deperibili raccolti in luoghi fisici. Entra quindi in gioco una precisa dialettica tra *Non-sites* e *Sites*, che come riconosce Maddalena Disch, riguarda il rapporto tra artificiale e naturale, tra confinato e incommensurabile.<sup>61</sup>

Sarà però nel 1969 che tutte le tendenze inaugurate nel 1966 trovano il loro ufficiale riconoscimento, tramite le due mostre europee già in precedenza citate: la mostra *Op Losse Schroven: Situaties en cryptostructuren* ad Amsterdam e la mostra *When Attitudes Become Form* a Berna. Le operazioni presentate in queste due cruciali esperienze espositive dimostrano tutta la loro «energia espansiva», come riconosce

---

<sup>59</sup> Ivi, p. 91.

<sup>60</sup> L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, cit., p. 141.

<sup>61</sup> F. Poli (a c. di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, cit., p. 132.

Germano Celant: «la loro invadenza spaziale e potenzialità concettuale si espande in ogni spazio, legato al museo». <sup>62</sup>

Sono qui presenti tutti gli artisti che hanno segnato le esperienze artistiche dal 1966: Heizer lavora a Berna con il piombo fuso in un'opera dal titolo *Cement Through* (materiale con cui lavora ancora una volta anche Serra,) mentre Beuys leviga gli angoli della sala con il burro mentre intona un ritornello che recita “Ja Ja Ja Ne Ne Ne” (titolo della medesima opera). A Berna non mancano gli italiani, tra cui Alighiero Boetti con *Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969* o lo stesso Celant, che con un discorso presenta gli intenti sia operativi che concettuali dei lavori. <sup>63</sup>

A settembre del 1969, apre a Düsseldorf *Prospect 96* che dimostra la definitiva fuoriuscita e il superamento della galleria come unico spazio espositivo.

Il comitato organizzativo invita artisti che non sono passati tramite gallerie, tra cui Bernd e Hilla Becher. I coniugi Becher si presentano con le loro fotografie in cui mappano il panorama industriale tedesco in seguito alla Seconda guerra mondiale, creano una vera e propria mappatura del paesaggio e del contesto industriale tedesco che sarebbe destinato nell'arco di breve tempo a scomparire.

Le opere vennero esposte con una particolare meticolosità, che caratterizza anche l'aspetto interno delle fotografie stesse, che vengono minuziosamente catalogate.

I coniugi Becher ricoprono questi oggetti che fotografano di una particolare aurea artistica: essi non avrebbero nulla di estetico, ma l'estetica degli oggetti risiede proprio nella condizione di non essere fatti con obiettivi estetici.

Il 1969 si chiude con la già citata mostra organizzata dalla Licht, *Spaces*, presso il Museum of Modern Art di New York, che accoglie al suo interno le diverse tendenze spaziali a livello americano ed europeo: Morris plasma lo spazio in rapporto con altri oggetti e con l'individuo che lo attraversa e Asher pensa invece a un ambiente in cui l'unico protagonista è il suono, che si dispone in maniera diagonale per creare una zona di rumore e una di silenzio. <sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> G. Celant, *Preconistria 1966-69*, cit., p. 110.

<sup>63</sup> Ivi, pp. 111-112.

<sup>64</sup> G. Celant, *Preconistria 1966-69*, cit., p. 152.

## 1.2 Quando la natura invade lo spazio espositivo: la scena italiana

La presenza di artisti italiani, in queste manifestazioni di fondamentale importanza per lo sviluppo dell'arte contemporanea, dimostra il grande impatto che l'arte italiana ebbe a livello non solo europeo, ma anche internazionale.

In realtà le novità sul piano artistico italiano iniziarono a farsi vedere già verso la fine degli anni '40 per poi concretizzarsi agli inizi del 1960, quando sulla scena si affacciò Piero Manzoni con la sua galleria Azimut a Milano, che vide in mostra anche le opere della neoarte Programmata del Gruppo T.

Qualche anno prima però, nel 1949, si tenne una mostra particolarmente importante per quanto riguarda lo sviluppo di una nuova attenzione verso lo spazio. Presso la galleria il Naviglio di Milano Lucio Fontana espose *Ambiente spaziale con forme spaziali e illuminazione a luce nera*, considerato come un antecedente dei futuri esiti dell'arte ambientale e concettuale. Fontana vuole andare oltre alla semplice contemplazione visiva da parte dello spettatore a favore di una sua totale immersione nell'opera e di un superamento della tela, come dimostreranno anche le sue successive tele bucate, tese verso la rottura con la comune dimensione spaziale. L'azione e la luce sono pertanto due componenti che caratterizzano l'intera opera di Fontana e sono in realtà in profonda relazione e connessione: «Nell'ambiente il gesto è sostituito dalla luce, anch'essa non può fissarsi, è uno splendore di passaggio, chiede di essere costruito di volta in volta, "acceso" come l'azione». <sup>65</sup>

L'azione si farà concreta tra il 1964 e il 1968 quando iniziò la serie di *Concetti Spaziali/Attese*, in cui il taglio o il buco della tela sono «una cavea teatrale dalla cui profondità escono momenti di energia» <sup>66</sup> e in cui la luce penetra nella tela e si smaterializza dietro di essa. I *Concetti Spaziali* rimandano già all'idea del concettuale, del tentativo di dare importanza al processo e non al prodotto, come dimostrano in maniera più che evidente i lavori di Manzoni, sia nella sua più celebre *Merda d'artista* ma come anche in un'opera anticipatoria dei successivi happenings, come *Divorare l'arte*.

---

<sup>65</sup> G. Celant, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 50.

<sup>66</sup> Ivi, p. 50.



Fontana sarà un particolare punto di riferimento sia per l'arte di Yves Klein che di conseguenza per quella di Piero Manzoni ma sarà anche un sostenitore di rilievo per i gruppi cinetici che negli anni '60 inizieranno a esporre nelle gallerie italiane (in modo particolare per il Gruppo T un esempio è la mostra *Miriorama 10* presso la galleria romana La Salita) e non solo: basti infatti ricordare la mostra del 1962, *Arte Programmata*, presso lo showroom milanese di Olivetti.

Tra il 1959 e il 1960 iniziano a formarsi i principali gruppi che andranno a dominare la scena europea e italiana, per quanto riguarda l'arte cinetica e programmata; in Italia due sono i gruppi da citare, il Gruppo T fondato a Milano, di cui fanno parte Gianni Colombo, Gabriele Devecchi, Giovanni Anceschi, Davide Boriani e Grazia Varisco, e il Gruppo N a Padova, composto da Alberto Biasi, Toni Costa, Gabriele Landi e Manfredo Massironi.<sup>67</sup>

Quando Bruno Munari all'inizio del 1962 ebbe la prima idea per la futura mostra *Arte Programmata*, questi due gruppi erano già ben affermati nel panorama artistico italiano e i loro giovani artisti avevano già messo in mostra i loro lavori, verso cui la critica aveva mostrato un particolare occhio di riguardo.<sup>68</sup>

Il merito di Munari non fu solo quello di pensare alla mostra del 1962, ma anche quello di aver dato il nome all'Arte Programmata, che si era inserita nella scia dei lavori internazionali etichettati sotto il nome di Arte Cinetica.

Programmare per Munari e per gli artisti che facevano tale tipo di arte indicava qualcosa che non si rifaceva direttamente ai nuovi linguaggi informatici che si stavano sviluppando in campo tecnico e matematico, ma tenevano invece piuttosto conto degli esiti che queste scoperte avrebbero avuto nel linguaggio, anche artistico, e nella vita di tutti i giorni.<sup>69</sup>

È bene pertanto ricordare come dagli anni '50 l'Italia inizia a vivere un momento di rinnovamento per quanto riguarda la sua politica e soprattutto la sua economia.

---

<sup>67</sup> F. Poli (a c. di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, cit., p. 56-57.

<sup>68</sup> M. Meneguzzo, E. Morteo, A. Saibene (a c. di), *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Johan e Levi Editore, Milano, 2012, p. 21.

Riguardo alle opere degli artisti, ricordiamo le *Strutturazioni pulsanti* di Gianni Colombo, gli oggetti luminoso-cinetici di Grazia Varisco o le *Strutturazioni fluide* di Giovanni Anceschi.

Per quanto riguarda il gruppo Enne invece, gli artisti si presentavano in forma anonima, dando maggior rilievo all'unicità del gruppo.

<sup>69</sup> Ivi, pp. 22-23.

Nel decennio 1953-1963 l'industrializzazione subì in Italia una notevole accelerata, tanto da etichettare questi anni come "miracolosi". In questi anni divennero sempre più accessibili beni che non nascono come di prima necessità ma che ben presto lo diventano, come la televisione o l'automobile, che tendono a essere sempre più diffusi anche nelle classi proletarie o della piccola borghesia.

In questo senso non va dimenticato il ruolo della Olivetti come promotore della mostra e della stessa Arte Programmata. Adriano Olivetti si fa portavoce di un progresso industriale che vede l'introduzione, accanto alla tradizionale industriale meccanica, di quella elettrica. Ecco allora che l'Arte Programmata si fonda proprio su un meccanismo, che tendenzialmente è un motore elettrico o un movimento attuato dallo spettatore, per creare qualcosa che è appunto cinetico, «i cui movimenti sono assolutamente preordinati ma il cui risultato formale è assolutamente imprevedibile e sostanzialmente casuale, tanto da risultare diverso a ogni ciclo completo di movimento».<sup>70</sup>

Tra i maggiori esponenti del Gruppo T vi è sicuramente Gianni Colombo, che trae ispirazione per i suoi lavori eseguiti tra il 1959 e il 1961 proprio da Lucio Fontana.

Da Fontana, Colombo riprende il tentativo di andare oltre la tela, di attraversare la superficie, come dimostrano i titoli di alcune opere realizzate proprio in questi anni: *Superfici in variazione*, *Strutturazione fluida e Strutturazione pulsante*, opere in cui la fruizione da parte dello spettatore è sempre frontale e che quindi non modificano a livello espositivo lo spazio ma che implicano una novità, ovvero la possibilità di trasformazione della superficie e la possibilità di un movimento delle medesime, tramite inserimenti meccanici o tramite l'intervento del fruitore in prima persona.

Rispetto agli spazi di Fontana, Colombo introduce una novità, che consiste nel cercare dei punti di contatto tra il corpo del fruitore e l'oggetto che esso modifica e questa sua ricerca raggiungerà l'apice «con il passaggio della produzione di Colombo dal quadro-oggetto all'involucro spaziale», secondo le parole di Adachiara Zevi<sup>71</sup>, che culminerà con *Spazio Elastico*, in cui il visitatore si trova inglobato in uno spazio che gli risulta essere straniante e talvolta opprimente.

---

<sup>70</sup> Ivi, p. 23.

<sup>71</sup> G. Colombo, *Il dispositivo dello spazio*, in Archivio Gianni Colombo; <http://www.archiviogiannicolombo.org/wp-content/uploads/2015/04/saggio-di-Marco-Scotini.pdf> [ultimo accesso in data 28 ottobre 2020].

Il lavoro di Colombo ha però due archetipi di rilievo alle spalle, ovvero *Sedici miglia di spago* di Duchamp realizzato nel 1942 ed *Esaltazione di una forma*, presentata da Fontana nel 1960. I fili elastici di Colombo definiscono una struttura aperta alla possibilità di mutare, «l'uso dei corridoi o cabine costringe il corpo dell'attore ad una non libertà muscolare. [...] La reazione dell'attore è avviata a svolgersi su percorsi di sapore meccanico, un muoversi a scatti, come a frammentare il moto in sequenza».<sup>72</sup>

La scena artistica italiana è dominata, negli anni Sessanta e Settanta, dal lavoro delle gallerie private, che diventano veri e propri centri di diffusione delle nuove correnti artistiche. Non solo Milano e Padova sono centri culturali estremamente vivaci, ma anche Genova, Torino e Roma.

Oltre alla già citata galleria il Naviglio, che ospitò il primo lavoro spaziale di Fontana e che aprì i battenti nel 1946, da annoverare tra le gallerie milanesi vi è anche Azimut, fondata da Piero Manzoni nel 1959 che, tramite anche l'omonima rivista, si fece portavoce e promotrice proprio degli sviluppi dell'Arte Programmata.

Le attività delle gallerie italiane si intensificano sempre più nel biennio 1966/1967, quando alla galleria Sperone di Torino inaugurò la mostra *Arte Abitabile*, dove presentano i propri lavori Gilardi, Piacentino e Pistoletto.<sup>73</sup>

Questi artisti lavorano sulla scia delle mostre oltre oceano minimaliste, di cui condividono la svolta ambientale ma non la rigidità dei processi.

Essi presentano una diversa percezione nei confronti dello spazio, che diventa ora un «campo sensibile, in cui l'ambiente dell'arte si fonda con lo spazio della vita»<sup>74</sup>, come afferma Celant.

L'arte italiana di questi anni vede operativi artisti come Merz, Kounellis, Pascali e Anselmo, si allontana pertanto dalle rigide strutture formali del minimalismo di cui condivide soltanto l'attenzione per la percezione psicofisica.

Se il 1966 dunque aprì la strada per quanto riguarda l'attenzione a nuove forme e oggetti dell'arte, il 1967 fu un anno cardine per lo sviluppo delle avanguardie artistiche italiane, grazie ai lavori presso due gallerie di riferimento: la galleria La Bertesca di Genova e la Galleria l'Attico di Roma.

---

<sup>72</sup> M. Panzera, *Gianni Colombo. L'uomoazione*, Litostil, Udine 1991, p. 18.

<sup>73</sup> G. Celant, *Preconistria 1966-69*, cit., p. 10.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

Ad aprire la strada fu nel giugno del 1967 la mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra*, presso l'Attico che ospitò interventi di Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Piero Gilardi, Jannis Kounellis, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto e Mario Schifano.

La mostra suscitò un enorme scalpore dal momento che vi entrarono veri e propri elementi naturali, come il titolo annunciava, e venivano utilizzati per comporre opere d'arte, «ecco la natura che entra in galleria»<sup>75</sup> come affermò l'allora direttore della galleria Fabio Sargentini. In realtà la mostra ebbe un precedente di rilievo a cui gli artisti avevano certamente guardato, ovvero all'idea di Richard Serra di esporre, nel 1966 sempre a Roma presso la galleria La Salita, un maiale vivo in mezzo a una serie di animali impagliati, un lavoro che si inseriva però in un ben preciso intento provocatorio da parte dell'artista.<sup>76</sup>

La Galleria l'Attico stava evolvendo in questi anni il suo modo di lavorare, come dimostrano le esposizioni del 1966 in cui Pascali portò il mare in una mostra dal titolo *Nuove Sculture* e Kounellis nel marzo dell'anno successivo espose *Il Giardino/I Giuochi*, a conferma della nuova strada intrapresa dalla galleria, con l'esposizione per la prima volta di animali vivi. La natura presso l'Attico non veniva più solo rappresentata ma portata nella sua realtà più concreta<sup>77</sup>, come dimostra la mostra *Fuoco Immagine Acqua Terra* del 1967.

Sulla scia di questa nuova rotta, si collocano le successive esposizioni della galleria, che nel 1968 viene invasa dagli ambienti di Gianni Colombo o dagli elementi industriali modificati e manipolati da Eliseo Mattiacci o dalla *Ginnastica Mentale* pensata da Sargentini, che sancisce la definitiva trasformazione spaziale: lo spazio non è più quello di una galleria ma è diventato ora dinamico, frizzante e ha bisogno, pertanto, di una nuova sede adatta ad accogliere questo nuovo tipo di arte. L'Attico nel 1968 si trasferì in un garage e si preparò ad ospitare l'anno successivo i 12 cavalli vivi di Jannis Kounellis, momento questo che decretò la vera svolta, non solo della galleria ma dell'intera concezione museale ed espositiva.

---

<sup>75</sup> F. Sargentini, *Fuoco Immagine Acqua Terra*; [https://fabiosargentini.it/fuoco\\_immagine\\_acqua\\_terra.html](https://fabiosargentini.it/fuoco_immagine_acqua_terra.html) [ultimo accesso in data 29 ottobre 2020].

<sup>76</sup> F. Sargentini, *L'arte povera è nata a Roma?*, in "Flash Art", luglio 2015; <https://flash-art.it/article/larte-povera-e-nata-a-roma/> [ultimo accesso in data 29 ottobre].

<sup>77</sup> G. Maffei, *L'Attico, 1966-1978*; <https://www.giorgiomaffei.it/cataloghi/69%20-%20Attico.pdf> [ultimo accesso in data 29 ottobre 2020].

Come afferma Sargentini infatti:

Il garage-galleria de L'Attico si potrebbe definire il primo spazio povero e la mostra di Kounellis dei cavalli vivi la mostra dell'Arte Povera più conosciuta al mondo. Quello spazio non solo rompe il modello contemplativo di negozio e appartamento fin lì vigente, ma cavalca con la sua spettacolarità l'imminente ondata effimera: performance, Body Art, musica, danza. È un passo epocale. Gallerie e musei non saranno più gli stessi.<sup>78</sup>

Tornando però nel 1967, non è solo l'Attico a presentare una nuova attenzione e percezione degli elementi naturali o meglio, è possibile che l'Attico abbia aperto la strada per la mostra di Celant a Genova, *Arte Povera-Im spazio*, inaugurata nel mese di settembre. Secondo le parole di Sargentini «non è un caso, quindi, che Germano Celant, occhio lungo, prese la palla al balzo e a distanza di quattro mesi, scavalcata l'estate, mise in atto la prima mostra che porta nel titolo la dicitura Arte Povera alla galleria La Bertesca di Genova».<sup>79</sup>

È possibile però che Celant avesse guardato anche a un altro evento, infatti qualche mese prima a Palazzo Trinci di Foligno si inaugurò *Lo spazio dell'Immagine*, in cui gli artisti operarono in modo da volgere lo sguardo verso una maggiore dilatazione spaziale e oggettuale, in modo che le immagini e gli ambienti esposti si espandessero a tal punto da assumere una dimensione architettonica che riempiva completamente lo spazio espositivo. Gli spazi apparivano volutamente deformati e non naturali, puntavano a rendere più complicata la percezione e la visione da parte dello spettatore ma al contempo si puntava anche all'utilizzo di elementi naturali e banali; questi artisti erano nomi già noti e celebri all'interno del panorama artistico italiano oltre che avevano già esposto l'anno nel giugno dello stesso anno presso l'Attico.

Il riferimento è a Pistoletto e a Pascali, che presentarono due lavori volti verso la deformazione totale dello spazio, ovvero *I Pozzi* (un lavoro che appartiene ai già citati *Oggetti in meno*) e *32 metri quadrati di mare circa* (opera presentata proprio a *Fuoco Immagine Acqua Terra* presso la galleria romana).<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> G. Celant, *Preconistria 1966-69*, cit., pp. 32-33.

Oltre a Pistoletto e Pascali, a Foligno esposero anche Fabro con *In Cubo*, Castellani con *Ambiente Bianco* e Colombo con *After Structures*.

Nonostante però la medesima linea di lavori, Pistoletto sarà assente in *Arte Povera-Im spazio* e questo riconosce Celant essere un difetto della mostra, a cui invece parteciperà Pascali, che esporrà i suoi due cubi di terra.<sup>81</sup>

Vi parteciperanno inoltre Paolini, Boetti, Fabro, Prini e Kounellis i cui lavori «riguardano fundamentalmente archetipi mentali e fisici, tentando di evitare ogni complicazione visuale, per offrirsi come dati di fatto».<sup>82</sup>

Saranno invece assenti autori importanti come Mario Merz, Giovanni Anselmo, Gilberto Zorio oltre a Giuseppe Penone, che comunque lavoravano nel medesimo clima culturale. Con il termine *Arte Povera*, coniato dallo stesso Germano Celant, si designano artisti che mantengono ognuno una propria linea di indirizzo e una personale originalità ma che sono accomunati da un approccio vitalistico nei confronti dell'opera d'arte, nonostante un generale tentativo di impoverimento dell'opera d'arte stessa. L'impoverimento dell'arte passava attraverso l'impiego di materiali poveri quali legno, stracci, carta oltre a elementi naturali come acqua o terra, in netta opposizione nei confronti di un'arte che Celant, in un articolo apparso sulla rivista "Flash art" nel novembre 1967, definisce «complessa»<sup>83</sup>, nel senso di prodotta da un «artista giullare che soddisfa i consumi raffinati e produce oggetti per i palati colti».<sup>84</sup> Il clima sociale in cui si sviluppa quest'arte, che Celant definisce anche come «arte critica»<sup>85</sup>, è da tenere in particolare considerazione.

Si andava infatti sempre più inasprendo la situazione politica e sociale in Europa e al contempo anche in Italia, caratterizzata adesso da forti tensioni e da una crescente ribellione. Le nuove generazioni volevano creare una vera e propria trasformazione culturale per liberarsi delle tradizioni del passato e per fondare una nuova società non più governata in maniera gerarchica ma in maniera egualitaria.

---

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> G. Celant, *Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", 5, 1967, qui "Flash Art", aprile 2020; <https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/> [ultimo accesso in data 29 ottobre 2020].

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> G. Celant, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 100.

Tra il 1967 e il 1968 la situazione diventa incontrollabile e la rivolta scoppiò soprattutto nelle università e nelle città industriali, in cui si diffuse l'illusione di una vita diversa.

Anche il mondo dell'arte non ne rimase indifferente e gli artisti stessi portarono avanti strenuamente quel tentativo, già avviato anni prima dalle prime avanguardie del Novecento, di superare la categorizzazione e le gerarchie dei materiali e delle tecniche artistiche. L'Arte Povera iniziò a muoversi proprio in questa direzione: «da una parte stava quindi il mondo dell'idea e della sua dematerializzazione, dall'altra il mondo della natura e della persona, con la loro materializzazione delle percezioni sensoriali e sensibili. In questo dualismo risiedeva il fine delle ricerche dell'Arte Povera, quanto della Conceptual Art e della Body Art». <sup>86</sup>

Celant riconobbe come: «Gli avvenimenti artistici del 1967-1968 segnano uno spartiacque storico: il dogma della neutralità è sradicato, poiché non è più possibile separare l'oggetto dall'atto estetico». <sup>87</sup>

L'Arte Povera tenta di trovare un'identificazione tra uomo e natura che permetta il recupero delle facoltà percettive dell'uomo che sono state fino a ora manovrate secondo le leggi della società dei consumi: nasce pertanto la figura di un nuovo artista che scardina le regole imposte dal sistema di una società che imprigiona l'uomo e diventa «guerrigliero, [...] aspira a presentarsi improvviso, inatteso rispetto alle aspettative convenzionali». <sup>88</sup>

La relazione tra uomo e natura si fece sempre più concreta nell'opera di Giuseppe Penone, il quale cercò di far emergere e di assorbire l'energia dell'ambiente a lui circostante. I suoi primi lavori, tra il 1968 e il 1969, si collocano nei boschi della sua terra natia, il Piemonte e rispecchiano questo tentativo di fusione con la natura, tramite anche l'interferenza da parte dell'artista nei processi naturali degli alberi. Le fotografie che documentano il lavoro di Penone mostrano i suoi interventi diretti sugli elementi naturali, interventi minimi ma che invitano la natura a emanare tutta la sua energia,

---

<sup>86</sup> Ivi, pp. 101-102.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> G. Celant, *Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", 5, 1967, qui "Flash Art", aprile 2020. <https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/> [ultimo accesso in data 29 ottobre 2020].

come dimostra il calco della sua mano impresso nel tronco di un albero al fine di analizzare e dimostrarne poi la crescita.

Penone lavora a contatto diretto con l'ambiente stesso, imprime la sua pelle nella corteccia dell'albero: il suo interesse è rivolto tanto verso l'ambiente esterno quanto al rapporto tra il corpo e lo spazio circostante, contatto che viene filtrato proprio dalla pelle dell'uomo. Tra 1970 e 1971, Penone realizza un lavoro proprio sulla pelle, *Svolgere la propria pelle*, in cui è proprio il corpo a diventare oggetto e soggetto della sua indagine. Egli cerca di mappare il proprio corpo in maniera molto minuziosa, cerca di cogliere ogni centimetro della sua pelle.

Con l'aiuto del nastro adesivo, applicò una diapositiva sulla pelle per fotografare ogni dettaglio del suo corpo, che come un paesaggio naturale, ricostruisce poi frammento per frammento. Come nel caso degli interventi sugli alberi, anche in questo lavoro sul corpo Penone crea una situazione da cui deriva energia legata alla vitalità dei soggetti e che scaturisce dalla medesima condizione di esistenza: sono pertanto lavori che si svolgono in parallelo rispetto alla vita.<sup>89</sup>

I lavori in direzione ambientalista di Penone confermano le affermazioni di Lea Vergine, secondo cui:

Quest'arte apparentemente selvaggia e deculturalizzata si propose di far fuori la specificità estetica attraverso la trasposizione dell'opera d'arte al di là del suo ambito convenzionale: non più il quadro, la scultura, il museo, la galleria, ma l'opera che si fa insieme nelle strade e della piazze (personalmente aggiungerei anche nei boschi, come Penone insegna), magari col contributo del pubblico.<sup>90</sup>

Il lavoro di mappatura svolto da Penone viene realizzato attraverso l'utilizzo del mezzo fotografico, che in Italia è in questi anni una novità.

Il ruolo di anticipatore di nuovi media quali la fotografia o il film è riconosciuto a una mostra organizzata da Mario Schifano a Roma nel 1967, dal titolo *Esperienza*.

Il fulcro della mostra consiste nella proiezione di una serie di film e diapositive di oggetti e si inserisce nella scia dei precedenti lavori realizzati da Schifano, e dal suo

---

<sup>89</sup> F. Poli (a c. di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, cit., pp. 141-143.

<sup>90</sup> L. Vergine, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, cit., p. 167.



collega Luca Patella, tra il 1964 e il 1965, indirizzati proprio verso la scoperta di questi nuovi mezzi.<sup>91</sup>

Il rapporto tra interno ed esterno torna anche negli Igloo, realizzati dal 1967, da Mario Merz, che diventano un vero e proprio ponte tra le due dimensioni. Gli Igloo includono tutto quello che era stato il modo di fare arte precedente di Merz e fondono tre componenti fondamentali, ovvero la scrittura, la struttura e la materia.

L'idea di Igloo afferma essere Merz l'idea di spazio assoluto in se stesso, in cui lo spazio esterno diventa misura di uno spazio interno: «è la forma organica ideale. È nel contempo mondo e piccola casa».<sup>92</sup>

L'Igloo non cerca un ordine geometrico preciso, al contrario: lo scheletro della struttura in metallo viene ricoperto di rete e poi da materiali o frammenti di materiali che simbolicamente rappresentano i segni della vita. La fusione arte e vita diventa cruciale anche per un artista come Gilberto Zorio, che afferma di essere attratto proprio «dall'energia vitale della materia. L'aderenza totale a essa è per me l'aderenza alla realtà più autentica».<sup>93</sup>

Zorio è particolarmente interessato alle reazioni chimiche e fisiche degli elementi naturali che causano eventi energetici dalla particolare forza vitale, come dimostra anche il lavoro *Piombo* realizzato nel 1968 per la mostra *Nine at Leo Castelli*.

Merz e Zorio presero parte nel 1968 a una mostra presso la Galleria Arco d'Alibert di Roma, *il Percorso*, nella quale i maggiori esponenti dell'Arte Povera italiana, tra cui Pistoletto, Boetti, Paolini e Anselmo, creano una rete di lavori che interagivano tra loro in maniera simultanea. In questa manifestazione l'Igloo di Merz, con la scritta al neon GIAP (“se il nemico si concentra perde terreno, se si disperde perde forza”) interagisce con il cono rovesciato ricoperto di gomma di Zorio.<sup>94</sup>

Gli artisti dell'Arte Povera si troveranno più volte a lavorare insieme, si ricordano in questo frangente due altre situazioni di rilievo, ovvero la mostra *Arte Povera* di Celant del 1968 presso la Galleria De' Foscherari di Bologna e nel medesimo anno, a continuazione della mostra di Bologna, apre ad Amalfi *Arte Povera + Azioni Povere*, in cui vengono realizzati lavori effimeri dalle connotazioni performative.

---

<sup>91</sup> G. Celant, *Preconistria 1966-69*, cit., p. 47.

<sup>92</sup> G. Celant, *Arte dall'Italia*, cit., p. 120.

<sup>93</sup> Ivi, p. 170.

<sup>94</sup> Ivi, p. 79.

Qualche anno più tardi, Celant curerà la sezione *Arte/Ambiente* in occasione della Biennale del 1976, che si presentò con un unico tema dal titolo *Ambiente, Partecipazione e Strutture culturali*, poi declinato e interpretato in differenti modi secondo la prospettiva dei paesi partecipanti.

Si è potuto vedere, nella precedente sezione, come lo sguardo dei curatori della Biennale si stesse rivolgendo verso quelle nuove pratiche artistiche, quali la fotografia o il videotape, come dimostra la presenza di Schum con la sala 32 del Padiglione Centrale a lui interamente dedicata.

Proprio il 1972 era stato infatti l'anno delle esposizioni che mettevano in mostra diversi tipi di *environments*, non solo alla già citata Biennale curata da Renato Barili ma anche alla Documenta 5 di Kassel.

Qualche anno prima, nel 1966, venne, inoltre, inaugurata presso la Galleria Sperone di Torino la mostra *Spazio Abitabile*, che vede esporre Pistoletto, Gilardi e Piacentino, in cui Celant vede «lo spazio come campo sensibile in cui l'ambiente dell'arte si fonda con quello della vita».<sup>95</sup>

Queste esperienze ebbero una grande influenza sulla nuova edizione della rassegna veneziana del 1976, che metterà in atto un *reenactment* di alcuni ambienti creati da celebri esponenti della neoavanguardia, voluti appositamente da Germano Celant.

Il 3 aprile 1976 Carlo Ripa di Meana inviò un telegramma agli artisti selezionati, per informarli della volontà di Celant circa la mostra. Le indicazioni sono molto chiare: «Replicare degli esempi di *environmental art* di un arco di tempo che si estende dal 1915 al 1976, con alcune presenze appositamente realizzate in una mostra che occuperà venti stanze del padiglione italiano, per un totale di 2.500 mq».<sup>96</sup>

Il lavoro si articola su un doppio livello, che mette in relazione la recente storia dell'arte con una diretta produzione artistica in situ: da un lato, dunque, una sezione dedicata alla ricostruzione di opere ambientali realizzate nel corso del Novecento, fino agli anni Sessanta; dall'altro, una sezione contemporanea ospita opere nuove, pensate appositamente per l'occasione.

La sezione storica si presenta molto vasta, dal momento che raccoglie progetti di ambienti realizzati dai futuristi e in particolare da Giacomo Balla tra 1912 e 1920 e si

---

<sup>95</sup> G. Celant, *Preconistria 1966-69*, cit., p. 10-11.

<sup>96</sup> A. Acocella, «Ripensare lo spazio espositivo. Il caso di Ambiente/Arte, Biennale di Venezia, 1976», in *Crocevia Biennale*, a c. di F. Castellani, E. Charans, Scalpendi, Milano 2017, p. 277.

conclude con la più recente ricerca dell'Arte Povera, tramite lavori realizzati nel 1966 da Michelangelo Pistoletto.

Nella prima stanza vengono raccolte le esperienze futuriste e dell'avanguardia russa, oltre al già citato Balla, Depero, Tatlin, con fotografie della *Camera metafisica* di de Pisis. La seconda stanza è invece dedicata all'astrattismo, con opere di Kandinskij, Mondrian, Gorin, per citarne alcuni. La terza e la quarta stanza vede la presenza del dadaismo, tramite le figure di Duchamp e Man Ray. La quinta stanza è invece dedicata a Pollock, Fontana, Klein, Manzoni, Gallizio e Kaprow; la sesta a Oldenburg, Warhol, Paolini, Colombo, Accardi e Pistoletto. Infine, la settima a *Information 1966/1976*.

Le successive sale vedono invece un unico protagonista ciascuna:

la numero otto è dedicata a Blinky Palermo, la nove a Daniel Buren, la dieci a Dan Graham, la undici a Joseph Beuys, la dodici a Sol Le Witt, la tredici a Mario Merz, la quattordici a Bruce Nauman, la quindici a Jannis Kounellis, la sedici a Vito Acconci, la diciassette a Robert Irwin, la diciotto a Maria Nordman, la diciannove a Doug Wheeler e la venti a Michael Asher.<sup>97</sup>

Nel volume che Celant pubblicò in seguito alla Biennale, con il titolo *Arte/Ambiente. Dal Futurismo alla Body Art*, mise in luce come negli Stati Uniti vi sia stata una grande accelerazione tra anni Sessanta e Settanta verso il fenomeno ambientale, in cui vengono a fondersi ambiente, architettura ed elemento artistico.

Nell'introduzione al testo viene ribadito come nell'evoluzione della storia dell'arte vi siano opere «che hanno la funzione di significare le situazioni in cui operano e la differenza tra le maniere di significare è dovuta alla collocazione contestuale».<sup>98</sup>

Si instaura pertanto un rapporto reciproco e di interscambio, in cui «l'arte crea uno spazio ambientale, nella stessa misura in cui l'ambiente crea l'arte».<sup>99</sup>

L'evento sottolineò come fin dal Futurismo le mostre iniziano a prendere vita tramite la commistione di architettura, scultura e pittura e come afferma Stefania Portinari: «la tendenza a espandersi nello spazio ambientale con un processo di proliferazione disorganico gli pare insomma un procedimento inarrestabile arrivato fino al presente, influenzato soprattutto dagli statunitensi, che hanno introdotto nuovi fattori quali il

---

<sup>97</sup> S. Portinari, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia 2018, p. 278.

<sup>98</sup> G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Alfieri edizioni d'arte, Venezia, 1977, p. 5.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

tentativo di produrre complessi effetti percettivi, l'evidenziare la fisicità degli oggetti, l'introdurre prospettive ingannevoli». <sup>100</sup>

Celant riunì artisti che avevano segnato la stagione dell'Arte Povera, dell'Antiform, della Process Art e della Body Art, tra i quali si inseriscono in maniera importante Kounellis e Beuys, che lavorano non tanto sull'oggetto artistico quanto più sull'idea. Nonostante la richiesta di pensare a nuove opere inedite per l'occasione, Kounellis riportò entro un ambiente espositivo i dodici cavalli già presenti anni prima presso la galleria l'Attico, riproponendo quel medesimo evento che non solo aveva consacrato il suo lavoro verso la riduzione povera dei materiali, inseriti nella loro immediatezza sensoriale entro un ambiente ma anche una nuova pratica artistica orientata tra il performativo e il teatrale.

Per quanto riguarda Beuys invece, Carlo Ripa di Meana si mise in contatto con la galleria René Block di Berlino, che confermò il prestito dell'opera *Richtkrafte*, datata 1974. L'opera consisteva in una serie di lavagne, box e stick la cui dimensione complessiva era 15x6, nacque pertanto una lunga discussione tra Celant e Beuys circa la presentazione in occasione della Biennale. Inizialmente si accordarono di collocare l'ambiente in una stanza non accessibile al pubblico, che avrebbe potuto osservarlo solo tramite una finestra o una porta; pochi mesi dopo questa decisione Celant fu però costretto a informare Beuys di un cambio di programma che prevede una nuova collocazione dell'opera, in uno spazio più stretto con un punto di vista ad angolo.

Al termine della Biennale ci si accorse di alcuni danni subiti dall'opera a causa di un'infiltrazione di acqua piovana nel soffitto. La pioggia però non solo aveva danneggiato alcune lavagne, aveva addirittura cancellato buona parte dei disegni e quindi aveva portato alla rovina totale dell'opera. <sup>101</sup>

Beuys partecipò alla Biennale non con questa unica opera, ma espose presso il padiglione della Germania *Fermata del tram*, ovvero un monumento formato dall'accostamento di pezzi realizzati in ghisa che rappresentano un cannone, quattro bombe da mortaio e una testa d'uomo posta sopra il cannone. L'opera viene spiegata come «l'evocazione di tre elementi aria-terra-acqua, accanto a cui scorre un binario di

---

<sup>100</sup> S. Portinari, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, cit., p. 274.

<sup>101</sup> Ivi, p. 286.

tram che crea una curva che se fosse prolungata porterebbe lontano, fuori dalla laguna». <sup>102</sup>

Unico altro italiano che prese parte all'evento fu, oltre a Kounellis, Mario Merz che dal 1970 aveva iniziato a lavorare tramite la serie di Fibonacci; per l'artista, infatti, i numeri sono un diretto correlativo con il mondo naturale: essi, infatti, permettono di percepire l'infinito della natura nei confronti dell'architettura finita.

In realtà a Venezia nel 1976 Merz tornò a lavorare con un ambiente naturale, ridotto in maniera essenziale a sole mura e mattoni, su cui si diffondono e si propagano immagini come quelle dei tavoli: «la naturalità dei muri richiama la terra e la terra richiama i materiali pittorici dei tavoli, il verderame e lo zolfo». <sup>103</sup>

Tra gli autori presenti in *Arte/Ambiente*, si è già citato Sol Le Witt, il quale portò i suoi *Wall Drawings*, il risultato di una riflessione maturata circa l'«aggregare il proprio fare alla realtà ambientale». <sup>104</sup>

Il lavoro di Le Witt assume valore in relazione alla realtà materica del muro su cui egli stesso dipinge e si sviluppano sulla superficie adattandosi a essa, pertanto il colore funge da supporto ma non da protagonista.

Daniel Buren lavora invece per ritagli e frantumazioni che creano una vera e propria sequenza ambientale. I ritagli pertanto vanno a comporre un processo totalizzante che lascia però aperta una riflessione, senza definirli in maniera dogmatica.

In occasione della Biennale, Buren realizza *14 vetrate meno una*, un'opera pensata direttamente per la mostra *Arte/Ambiente*, che sfrutta l'intera sezione del Padiglione Italia. La principale caratteristica del Padiglione era proprio la presenza di lucernari, che vennero ricoperti (tranne quelli delle stanze di Wheeler, Merz, Kounellis e Irwin) da Buren con strisce bianche regolari, appena visibili in trasparenza, per schermare la luce e il calore all'interno dell'ambiente, mentre decise di lasciare aperto un unico lucernario, che fungeva da chiave di lettura di tutto il suo lavoro.

L'opera di Buren era pertanto percepibile attraverso il movimento all'interno dello spazio, il che rendeva il lavoro non localizzato in un'unica zona ma «si trattava invece di spazializzare e temporalizzare un'attività legata alla pratica dell'arte». <sup>105</sup>

---

<sup>102</sup> Ivi, p. 290.

<sup>103</sup> G. Celant, *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, cit., p. 120.

<sup>104</sup> Ivi, p. 119.

<sup>105</sup> Ivi, p. 120.

Tra gli ambienti presenti in mostra è bene soffermarsi su quello di Dan Graham, il quale presenta *Public Space/Two Audiences*:

The piece is one of many pavilions located in an internal art exhibit with a large and anonymous public in attendance.

Spectators can enter the work through either of two entrances. They are informed before entering that they must remain inside for 30 minutes with the doors close.

Each audience sees the other audience's visual behavior. Each audience is made more aware of its own verbal communications. It is assumed that after a time, each audience will develop a social cohesion and group identity.<sup>106</sup>

Il lavoro di Graham verteva principalmente sull'influenza reciproca che un gruppo di persone isolate all'interno di un ambiente comune avrebbe dovuto esercitare, per vedere come il comportamento di queste persone si influenzasse reciprocamente.

Tramite l'uso del corpo e dei gesti, non del sonoro, infatti esse entravano in contatto e assorbivano nozioni e informazioni che le portava a sviluppare una propria forma di comunicazione. La struttura di Graham divide in gruppi le persone che vi entrano, quasi come la vetrina che divide il cliente da ciò che lo attira in un negozio ma che al tempo stesso riflette la sua sagoma.<sup>107</sup>

Graham afferma che la Biennale funzioni ancora come le esposizioni universali dell'Ottocento, in cui non è un prodotto commerciale a essere esposto ma è l'opera d'arte. Il suo intento era quello di mettere lo spettatore nella posizione della merce ma al tempo stesso di colui che osserva la merce. Egli dichiarò:

Se entravi e ti trovavi da solo nella stanza, era come essere all'interno dell'Arte Minimalista ma appena c'era più di una persona, il pubblico da un lato del vetro diventava l'immagine riflessa di quello dall'altra parte [...]. Mi resi inoltre conto che questo apparato avrebbe funzionato benissimo a Venezia perché gli italiani sono molto retorici e quindi i due gruppi, isolati acusticamente l'uno dall'altro, avrebbero cercato di comunicare visivamente con i gesti.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Ivi, p. 200.

<sup>107</sup> D. Graham, *Pavilions*, The Kunstverein, Munich, 1988, p. 28.

<sup>108</sup> D. Graham, *Padiglioni in Italia*, Galleria Massimo Minini, a+mbookstore edizioni, Milano, 2008, p. 3.

*Public space/Two audiences* non è solamente un tentativo di creare un ambiente che stimoli l'aspetto sensoriale ma anche partecipativo, dal momento che l'osservatore risulta essere anche l'osservato che entra in relazione non solo con lo spazio ma anche con l'ambiente sociale che lo circonda.

Nell'arco della sua produzione artistica, Graham aveva più volte sfruttato il mezzo televisivo per smuovere la coscienza umana in relazione al suo funzionamento nello spazio e nel tempo. Un esempio di questo procedimento risulta essere *Present Continuous Past* (1974). Egli pone una telecamera all'interno di un ambiente specchiante che mette in mostra il tempo presente. La telecamera trasmette su uno schermo quanto avviene nella stanza ma con otto secondi di ritardo.

Vedendosi infatti nel presente e al tempo stesso nel passato, ogni individuo diventa indagine di sé e del proprio comportamento, ma soprattutto si studia in relazione agli altri individui. Come Graham specifica: «The architectural (or social) signification is externalized while time is isolated as an instant without duration. The mirror defined a person psychologically as a fixed image. His ego is reflected in the outer, two dimensional surfaces seen as if viewed by another ego».<sup>109</sup> Entrambi questi lavori, e in generale la maggior parte delle installazioni realizzate da Graham, richiedono la partecipazione diretta del pubblico, si potrebbe anzi affermare che non esisterebbero senza l'ingresso e il riflesso dei visitatori negli schermi o entro le pareti specchianti.

---

<sup>109</sup> Ivi, p. 126.

### 1.3 Identità e paesaggio nella fotografia italiana:1960-1980

Si è già fatto più volte riferimento a come il medium fotografico stesse assumendo un ruolo sempre più di rilievo; in questi anni la fotografia iniziò a essere più sfruttata e utilizzata all'interno delle nuove ricerche artistiche e questo appare evidente dal momento che le mostre che segnarono questi anni videro una maggiore presenza di opere fotografiche, dalla già citata *When Attitudes Become Form* fino alla Documenta di Kassel del 1972, il cui titolo risulta emblematico, *Questioning Reality Image Worlds Today*.

Nello stesso anno la fotografia, e soprattutto la video arte, divennero protagoniste nella 36esima edizione della Biennale di Venezia, tramite la presenza del documentarista Gerry Schum, che nel 1969 aveva realizzato un documentario dal titolo *Land Art*.<sup>110</sup> Con il suo video tape non solo Schum coniò la definizione di Land Art ma lanciò in Europa questo nuovo genere di arte come vero medium espositivo.

Schum documentò il lavoro di Heizer, Smithson, Long, Oppenheim e De Maria e risolse uno dei maggiori problemi della Land Art, ovvero la necessità di documentare l'esistenza di qualcosa che nasce come esperienza diretta.

Il videotape ha il potere di informare lo spettatore che non può recarsi in prima persona nei luoghi in cui prendono vita queste esperienze, le quali in un futuro prossimo potranno trasformarsi in reperti archeologici della contemporaneità.

Appaiono pertanto evidenti le esigenze che spingono verso l'affermazione del mezzo fotografico. Prima tra tutti l'esigenza di documentare qualcosa che è destinato a scomparire e che altrimenti potrebbe essere solo raccontato, ma non visto.

Il secondo motivo è strettamente legato al primo e fa riferimento al già citato articolo di Lucy Lippard circa la dematerializzazione dell'opera d'arte e degli oggetti dell'arte. La dematerializzazione va di pari passo con l'avvicinamento alla realtà per questa nuova generazione di artisti che orientano il proprio lavoro verso un contatto con le forme del reale.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Gerry Schum aveva fondato nel 1969 la prima video-galleria a livello europeo, la *Fernsehgalerie Schum* che aveva come obiettivo quello di realizzare esposizione di oggetti artistici, tramite video. G. Celant, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo libri, Bari, 1977, p. 73.

<sup>111</sup> W. Guadagnini, F. Maggia, *Fotografia e arte in Italia 1968-1969*, Baldini e Castoldi, Milano, 1998, pp. 5-6.



La fotografia iniziò in questi anni a pretendere di essere riconosciuta in maniera autonoma rispetto alla pittura ma il percorso non risulta essere facile, dal momento che prima della svolta verso la fine degli anni Sessanta la distinzione tra chi faceva pittura e chi usava un altro mezzo artistico risultava essere abbastanza netta.

In realtà il problema relativo al rapporto tra pittura e fotografia iniziò a porre le sue basi già nel 1925, quando László Moholy-Nagy afferma nel libro *otto del Bauhaus*: «La vecchia contesa tra artisti e fotografi per decidere se la fotografia è un'arte, è un falso problema. Non si tratta di sostituire la pittura con la fotografia ma di chiarire i rapporti tra la fotografia e la pittura d'oggi, e di mostrare che lo sviluppo di mezzi tecnici, nati dalla rivoluzione industriale ha contribuito materialmente alla genesi di forme nuove nella creazione visiva».<sup>112</sup>

Si è già visto come la Pop Art abbia saputo sfruttare la fotografia tramite la tecnica serigrafica di Andy Warhol e, in maniera meno diretta ma comunque congeniale, tramite il lavoro di zoom e ingrandimento attuato da Claes Oldenburg.

La fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta videro il dominio indiscusso di pratiche extrapittoriche quali la Land Art, la Body Art oltre all'Arte Povera e Concettuale. La fotografia si trovò perfettamente a suo agio entro queste novità artistiche e la sua presenza non suscitò più troppo scalpore.

Essa non si presentò però al servizio delle operazioni messe in atto dagli artisti ma ne era direttamente partecipe. Come afferma Claudio Marra: «Per comprendere a fondo questo ruolo occorre radicalmente uscire dall'idea di fotografia come semplice oggetto di rappresentazione per entrare in quella dimensione di concettualità che il mezzo esprime in se stesso o come integrazione alle varie facoltà fisiche e mentali dell'operatore».<sup>113</sup>

Se da un lato dunque la fotografia nasce con un chiaro intento di documentare qualcosa di effimero e sfuggevole, ben presto l'idea dell'atto documentaristico si è trasformata più in un più mirato tentativo di mantenere in vita qualcosa che non ne avrebbe avuto le possibilità. Non sarebbe pertanto errato affermare che le ricerche messe in atto nel corso degli anni Sessanta e Settanta si siano potute svolgere proprio grazie

---

<sup>112</sup> R. Valtorta, *Volti della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, Skira, Milano, 2015, p. 13.

<sup>113</sup> F. Poli (a c. di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, cit., p. 256.

all'esistenza e allo sviluppo di mezzi che permettevano di dare sostanza a qualcosa che era destinato a svanire.

L'importanza riconosciuta alla fotografia venne sancita dalla sua partecipazione a mostre che hanno distinto in maniera netta questi anni, di particolare rilievo risulta essere l'attenzione italiana rivolta dalla Biennale di Venezia del 1972 verso il mezzo fotografico. Rilevante non è solo la presenza della Land Art con il videotape di Schum, alla medesima edizione infatti partecipò anche Franco Vaccari, con *Esposizione in tempo reale n.4, lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*.

*Opera o comportamento*, questo il titolo della Biennale del 1972, venne curata da Renato Barilli e Francesco Arcangeli presso il Padiglione Italia e il titolo vuole idealmente racchiudere al suo interno un quesito circa il destino dell'arte, oltre a mettere in evidenza i cambiamenti che hanno sancito un cambio di rotta nell'arte contemporanea di quegli stessi anni.

Dopo il *vernissage*, Alberico Sala pubblicò un articolo su Corriere della Sera sottolineando come: «La grande rassegna si trova ora di fronte a un bivio [...] opera, comportamento. Insomma: l'arte è morta, oppure no?».<sup>114</sup>

Tramite il lavoro di artisti quali Luciano Fabro, Mario Merz, Gino De Dominicis, Germano Olivotto e Franco Vaccari, vengono a mostrarsi nuovi comportamenti legati non più all'oggetto artistico tangibile ma alla sua essenza, tramite il ricorso a tecniche differenti che includono anche la fotografia e il video.

È bene soffermarsi sull'opera di Vaccari, che risulta essere funzionale al fine di questa trattazione. Barilli la definì una «metamostra»<sup>115</sup>, nella quale il pubblico era invitato a comporre l'opera scattandosi in una cabina Photomatic delle fototessere da appendere alle pareti della stanza.

Vaccari indicò precisamente al pubblico quale azione compiere e questo fece sì che la sua opera si costruisse da sé: in maniera spontanea, si costruisce un atlante dei volti del suo pubblico e la sua opera diventa una vera e propria esposizione in tempo reale. I lavori di Vaccari non sono mai chiusi e delimitati, ma sono invece rivolti verso un *work in progress*, un'opera aperta che viene anche costruita tramite l'intervento del caso e dell'imprevedibile. I volti, che iniziano ad accumularsi sulle pareti, dimostrano

---

<sup>114</sup> S. Portinari, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, cit., p. 179.

<sup>115</sup> Ivi, p. 188.

come man mano i visitatori iniziassero a prendere sempre più confidenza con l'opera, se infatti le prime fotografie scattate mostrano una certa serietà nelle pose, queste diventano sempre più scherzose, teatrali e talvolta provocatorie.

Vaccari tramite il suo lavoro mette in scena anche una nuova idea di artista, che non è più l'unico artefice dell'opera ma che si mette in disparte per lasciare che essa si avvicini il più possibile alla vita vera, che essa prenda le mosse dall'azione diretta del pubblico. In questo senso Marra riconosce come questo lavoro di Vaccari abbia raccolto quelle istanze di rinnovamento artistico e sociale che il Sessantotto aveva a gran voce richiesto, ovvero l'idea di una partecipazione allargata alla politica e al più generale ambito sociale.<sup>116</sup>

Il lavoro di Vaccari in occasione della Biennale raccoglie diversi volti di una medesima società che si trova ora riunita in quella particolare manifestazione. Un simile lavoro, indirizzato verso un'indagine sociale, anche in questo caso in tempo reale, venne realizzato da Graham tra 1960 e 1971 il quale esegue una mappatura del luogo in cui vivono i cosiddetti *gallery goers*, ovvero coloro che frequentano le gallerie e in generale gli spazi espositivi. Sia Vaccari che Graham muovono i loro passi entro una particolare indagine non solo sociale ma anche di ricerca identitaria, un tema che risulta essere molto caro per gli artisti e i fotografi attivi tra anni Sessanta e Settanta.

Oltre al già citato lavoro di Penone (*Svolgere la propria pelle*), in questa linea di indirizzo si inserisce anche il pittore polacco Roman Opalka, il quale a partire dal 1965 decide di fotografarsi per documentare l'invecchiamento della sua pelle e del suo corpo. La ricerca circonda il tema dell'identità però non passa solo tramite l'indagine del copro dell'artista e del suo pubblico ma anche dei luoghi in cui la società vive e si muove. Roberta Valtorta evidenzia come nelle più recenti ricerche fotografiche, legate agli anni Ottanta e Novanta, l'indagine volta alla trasformazione del paesaggio sia stata superata da una stagione dedicata allo studio del corpo e della persona: «Paesaggi senza uomini, come nell'opera di Lewis Baltz o dei Becher, e uomini isolati dal loro contesto ambientale, come in Andrés Serrano o Cindy Sherman. [...] Solo in alcune produzioni molto recenti le due entità si ripropongono nuovamente congiunte, come nell'opera di Jeff Wall».<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> F. Poli (a c. di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, cit., p. 266.

<sup>117</sup> R. Valtorta, *Volte della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, cit., p. 93.

Prosegue giustificando questo sdoppiamento con la difficoltà dell'uomo di collocarsi e identificarsi nel suo ambiente dal momento che l'uomo contemporaneo e il paesaggio contemporaneo, seppur si rispecchino vicendevolmente, non riescono a convivere.<sup>118</sup>

La fotografia italiana diede particolare attenzione nei confronti del legame tra uomo contemporaneo e l'ambiente che abita, come dimostra il grande numero di fotografi che riflettono proprio sui cambiamenti e le trasformazioni ambientali in rapporto ai mutamenti sociali ed esistenziali.

A seguito infatti della Seconda guerra mondiale e dei fermenti azzati negli anni del 1968, la società italiana cerca un momento di tregua. Si assiste in questi anni a un crescente processo di antropizzazione e sviluppo urbano incontrollato, che diventa motivo di dibattito in ambito politico e sociale, a cui rispose pertanto una ritrovata attenzione nei confronti del paesaggio e di ricomposizione del paesaggio.

È doveroso fare un salto in avanti nel 1989, quando a Palazzo Fortuny a Venezia apre una mostra interamente dedicata alla fotografia italiana, *L'insistenza dello sguardo. Fotografie italiane 1839-1989*, curata da Paolo Costantini e Italo Zannier.

La sezione contemporanea della mostra evidenzia l'esistenza di una fotografia italiana che dagli anni Settanta si distacca dal reportage narrativo francese e dall'idea bressoniana di momento decisivo, per porre invece la sua attenzione nei confronti del paesaggio, che includeva non solo la grande città ma anche le zone più provinciali e periferiche.<sup>119</sup>

I protagonisti di questo cambiamento di rotta furono fotografi che provenivano dall'ambito artistico ma anche architettonico, come Luigi Ghirri, Mimmo Jodice, Mario Cresci, Guido Guidi e Gabriele Basilico e che «seppero trovare un terreno comune di lavoro fecondato, senza dubbio, da sollecitazioni provenienti dalla fotografia americana, dal modello forte e insuperato di Walker Evans».<sup>120</sup>

Dalla fine degli anni Settanta iniziano a venire a galla una serie di autori che mostrano un diverso indirizzo della fotografia italiana, pur non formando un vero e proprio gruppo. Questa vasta geografia di autori si fa però sempre più concreta nel 1984, anno in cui Luigi Ghirri mise in campo il suo celebre progetto, *Viaggio in Italia*, che pose le basi per quella che è stata riconosciuta come la Scuola italiana di paesaggio.

---

<sup>118</sup> Ivi, pp. 93-94.

<sup>119</sup> Ivi, p. 184-185.

<sup>120</sup> *Ibidem*.

Ghirri si fece dunque carico di chiamare attorno a se un vasto numero di fotografi, diciassette italiani e tre stranieri, tra cui si ricordano Gabriele Basilico, Oliviero Barbieri, Mario Cresci, Mimmo Jodice, Vittore Fossati e Ghirri stesso.

La mostra ebbe luogo nella Pinacoteca Provinciale di Bari e venne accompagnata da un volume la cui copertina, realizzata da Paola Borgonzoni, moglie dello stesso Ghirri, rappresentava la carta geografica dell'Italia, quella tipica che rimanda alla nostra esperienza nei banchi della scuola elementare e più indirettamente, al mondo dell'infanzia. Il manifesto della mostra, all'interno del volume, ne indica subito gli intenti:

*Viaggio in Italia* nasce dalla necessità di compiere un viaggio nel nuovo della fotografia italiana, e, in particolare, per vedere come una generazione di fotografi, lasciato da parte il mito dei viaggi esotici, del reportage sensazionale, dell'analisi formalistica e della creatività forzata, ha invece rivolto lo sguardo sulla realtà e sul paesaggio che ci sta intorno.

Le opere degli autori spostano l'attenzione della fotografia alla cultura quotidiana dell'Italia d'oggi. [...] L'intenzione è ricomporre l'immagine di un luogo, e antropologico e geografico, il viaggio è così ricerca e possibilità di attivare una conoscenza che non è una fredda categoria di una scienza, ma avventura del pensiero e dello sguardo.<sup>121</sup>

In maniera quasi sorprendente, i fotografi che vi parteciparono abbandonano la raffigurazione degli aspetti che esaltano il Bel Paese, favorendo invece gli aspetti più dimessi e umani, per mostrare una realtà diversa da quella che veniva sbandierata nelle raffigurazioni pubblicitarie.

La fotografia si presenta non più come pura e semplice documentazione o reportage di fatti e luoghi sensazionali ma come mezzo per riflettere, come evidenza anche un altro lavoro di Ghirri realizzato nel 1974, *Infinito*, definito anche come «atlante cromatico del cielo»<sup>122</sup>, nel tentativo di documentare il cielo con la consapevolezza della sua infinità e dell'impossibilità di coglierne il mutamento nella sua complessità.

Il lavoro di Ghirri si pone quindi come idealmente aperto e infinito, proprio come si presentò due anni prima l'*Esposizione in tempo reale* di Vaccari.

---

<sup>121</sup> R. Valtorta, *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino, 2003, p. 19.

<sup>122</sup> Fondo eredi Luigi Ghirri, *Luigi Ghirri*, Graf Art, Torino, 2006, p. 30.

Ghirri trae probabilmente ispirazione per la sua serie legata alla ricostruzione dei frammenti del cielo da un lavoro precedentemente eseguito da Alfred Stieglitz.

Stieglitz nel 1923, fino al 1931, esegue la serie *Equivalenti*, uno studio molto preciso del cielo che diventa equivalente degli stati d'animo umani.

Il suo modo di lavorare si basa proprio sul camminare e sul guardare, sulla ripresa di oggetti nei confronti dei quali non può attuare nessun intervento o manipolazione, ma che può solo riprendere per il loro naturale essere.

Ghirri si presenta come un vero e proprio maestro dell'esperienza artistica che a partire dalla fine degli anni Sessanta si sta delineando in Italia.

Nel 1973 pubblicò *Atlante*, che definisce essere come «il libro, il luogo in cui tutti i segni della terra, da quelli naturali a quelli culturali, sono convenzionalmente rappresentati: monti, laghi, piramidi, oceani, città, villaggi, stelle, isole. In questa totalità di scrittura e descrizione, noi troviamo il posto dove abitiamo, dove vorremmo andare, il percorso da seguire». <sup>123</sup>

Fino al 1973 in realtà Ghirri eseguì la professione di geometra e proprio in quell'anno iniziò a procurarsi l'attrezzatura minima indispensabile per iniziare a cimentarsi con la fotografia. Tornano alla sua mente le fotografie che apprezzava da bambino, quelle di paesaggio, che vedeva negli atlanti con le carte geografiche: la dicotomia che si delinea all'interno dell'opera di Ghirri è quella tra rappresentazione del mondo tramite segni e riproduzione diretta, proprio perché ormai «tutti i viaggi possibili sono già stati descritti e gli itinerari già tracciati. [...] Il solo viaggio possibile sembra essere all'interno dei segni, delle immagini: nella distruzione dell'esperienza diretta». <sup>124</sup>

Così Ghirri appoggiò un atlante su un piano, ingrandì il soggetto come se l'obiettivo diventasse quello di un microscopio, mise a fuoco e scattò. Raccolse i tanti ritratti topografici, che stampò e incollò su un cartoncino dal formato 31x31, a cui diede il nome *Atlante*.

*Atlante* si apre con un'immagine parziale dello zodiaco, a cui si aggiungono man mano gli altri segni del mondo che vanno a completare la descrizione della terra.

---

<sup>123</sup> L. Ghirri, *Atlante* (1973), Charta, Sesto San Giovanni, 1999.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

Ghirri cancella lo spazio che circonda la parte inquadrata e ritiene questa cancellazione importante quanto ciò che è rappresentato, infatti riconosce come grazie a questa cancellazione, l'immagine diventa misurabile.<sup>125</sup>

Tramite la fotografia, cancella i nomi dei luoghi, lasciando lo spettatore senza coordinate precise, come anche nel caso di *Infinito*, e rappresentando una realtà non convenzionale ma più libera di essere interpretata, libera di essere percorsa tramite un viaggio mentale che riporta al mondo dell'infanzia, tanto caro a Ghirri.

La cancellazione invita però anche «a vedere il resto del reale non rappresentato»<sup>126</sup>, invita a includere l'idea di infinitezza, tratto tipico del reale.

Come afferma Piero Berengo Gardin, nelle prime pagine di *Kodachrome*: «L'autore, impaginando le proprie cartoline lascia molto spazio bianco attorno all'immagine. A tutti coloro che si chiedono il perché di un tale algido isolamento iconografico rispondo che alla fotografia è stato sottratto uno spazio superfluo, quello cioè dove si raccoglie e deposita il dato diretto, esplicito».<sup>127</sup>

*Kodachrome* diventa una riflessione sulla fotografia stessa, come già il titolo dimostra, richiamando al nome di una delle più celebri pellicole a colori diffuse nella seconda metà del Novecento. Inserendosi nella scia concettuale già sperimentata da Vaccari, Ghirri mette in risalto la corporeità e la materialità della fotografia, dal momento che in questa sua raccolta molte fotografie contengono al loro interno altre fotografie che compongono l'universo visuale della nostra quotidianità, come cartelloni pubblicitari, vetrine o muri delle città. Il lavoro di Ghirri è pertanto di sottrazione, invita il suo spettatore a soffermarsi attentamente su ciò che sta guardando, tramite anche la scelta di fotografie di piccolo formato, che includono sempre qualcosa di nascosto e misterioso. Nella sua poetica, il mondo è un insieme di segni sparsi ovunque che devono essere decifrati, «una somma di geroglifici»<sup>128</sup> come lui stesso indica nella prefazione a *Kodachrome*. L'opera di Ghirri viene definita da Roberta Valtorta come «un coloratissimo delicato puzzle di frammenti che spetterà a noi ricomporre»<sup>129</sup>: sembra costituire ancora una volta un atlante della memoria, di un mondo quasi

---

<sup>125</sup> L. Ghirri, *Kodachrome* (1978), Mack, Istanbul, 2013, p. 12.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>128</sup> L. Ghirri, *Kodachrome*, cit., p. 3.

<sup>129</sup> R. Valtorta, *Volti della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, cit., p. 220.

lontano e perduto, ma che riaffiora nella sua mente e che può essere idealmente ricomposto, tramite i suoi segni.

Questa ricomposizione passa tramite il legame che le immagini instaurano tra di loro e con il paesaggio che le circonda, come Ghirri stesso afferma:

La fotografia consiste in due cose: prima di tutto nel riuscire a capire cosa è necessario includere all'interno dell'immagine. E questo è uno dei dati fondamentali, anzi è il dato fondamentale.

Il secondo aspetto riguarda il come riuscire a dare questo ritaglio del mondo esterno- attraverso il rapporto con la luce, con lo spazio, con il momento- una valenza comunicativa.<sup>130</sup>

L'inquadratura consiste pertanto nel ritagliare da uno spazio infinito una piccola porzione, mettendo in atto una valutazione esatta su ciò che deve essere tralasciato e ciò che deve essere invece incluso.

Nel mondo esistono tanti segni da ricomporre ma anche tante inquadrature naturali, ovvero spazi nei quali il nostro sguardo è già guidato e orientato.<sup>131</sup>

Le fotografie di Ghirri invitano il suo spettatore a una rieducazione dello sguardo, nel tentativo non tanto di insegnare come e cosa vedere ma piuttosto per conservare la nostra capacità di vedere. È necessario ordinare lo sguardo tramite l'utilizzo degli elementi già esistenti che caratterizzano il paesaggio italiano e la sua architettura: le strutture esistenti diventano soglie di accesso al mondo esterno.<sup>132</sup>

Parallelamente a *Viaggio in Italia*, un evento di fondamentale importanza vede la partecipazione di Gabriele Basilico, ovvero la *Mission photographique de la DATAR*, commissionata dallo Stato francese, in occasione della quale l'architetto milanese pubblica *Bord de Mer*, nella prima versione nel 1990 e poi nel 1992, per poi rimetterci mano nel 2003, dopo diciotto anni. Tra il 1984 e il 1988 Basilico è impegnato in un itinerario lungo le coste francesi per documentare i mutamenti subiti dal paesaggio nel corso degli anni Ottanta. Basilico viene definito da Roberta Valtorta come: «il grande cantore del nostro mondo devastato dallo sviluppo economico», come dimostra uno dei suoi più grandi lavori, pubblicato nel 1981, *Milano. Ritratti di fabbriche*.

---

<sup>130</sup> L. Ghirri, "Testi", in *Kodachrome* (1978), cit., p. 9.

<sup>131</sup> L. Ghirri, *Lezioni di fotografia*, Quodlibet, Macerata, 2010, p. 25.

<sup>132</sup> Ivi, p. 30.



Vi sono poi altri fotografi che rivolgono la loro attenzione al paesaggio, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, di cui qui ricordiamo Guido Guidi e Mimmo Jodice.

Guido Guidi indirizza inizialmente il suo lavoro verso esperimenti di matrice concettuale, con influenze anche dall'Arte Povera. Il suo lavoro è orientato verso un'attenzione ai luoghi marginali o verso elementi naturali secondari e anonimi, fino a raggiungere una maturità fotografica fatta di segni e di un processo sempre più verso l'astrazione. Anche Mimmo Jodice si muove da ricerche concettuali per approdare verso una fotografia sociale, che si riverserà anche nell'attenzione verso il paesaggio. Il lavoro di Jodice nasce in collaborazione con alcuni galleristi napoletani, suoi concittadini, tramite i quali scopre i maggiori esponenti delle avanguardie italiane ed europee. L'indagine sociale che caratterizza il primo periodo di lavoro di Jodice viene messa in secondo piano nel 1980, quando pubblicò *Vedute di Napoli*, dove la fotografia si fa più solitaria, tramite l'assenza di persone e la ricerca di uno spazio urbano tendente al metafisico e al misterioso.

## CAPITOLO 2

### **Ridefinire lo spazio espositivo: il caso della Galleria Massimo Minini**

Si è già visto nelle pagine precedenti come le gallerie d'arte tra anni Sessanta e Settanta abbiano svolto un ruolo di grande rilievo nel panorama artistico italiano. L'esposizione privata permette una maggiore apertura e selezione di linguaggi a livello internazionale, consentendo ai galleristi di assumere un'importanza cruciale nella promozione e divulgazione di nuove pratiche artistiche.

Città come Milano e Roma sono state un punto di riferimento imprescindibile per gli artisti che in quegli anni inaugurarono un nuovo modo di fare arte. Lo spazio della galleria si apre a nuove esperienze che includono il bisogno di un cambiamento netto delle sedi espositive, in cui gli artisti hanno la possibilità di esprimersi liberamente e senza troppe restrizioni.

Verso questa linea si orienta il lavoro della galleria Massimo Minini, il quale è particolarmente interessato ad accogliere gli artisti in prima persona, al fine di creare una collaborazione diretta e partecipativa.

Minini segue perfettamente le trasformazioni in atto in ambito galleristico, dimostrandosi più attento all'aspetto culturale che mercantile della sua azione.

Egli infatti ha come primo obiettivo quello della ricerca attenta e curata di artisti i cui lavori si inseriscono all'interno del vasto panorama europeo e italiano delle neoavanguardie, lasciando invece in secondo piano gli aspetti economici.

La vocazione da gallerista di Minini cresce nel momento in cui nel 1963 si iscrive a Giurisprudenza in Statale, a Milano, non certo però seguendo le lezioni universitarie. Milano inoltre, all'arrivo di Minini, risentiva ancora dell'esperienza artistica di Piero Manzoni e degli artisti del Nouveau Réalisme francese presenti presso la Galleria Apollinaire guidata da Guido Le Noci.

Come egli stesso afferma infatti: «Stando a Milano, in realtà, ho scoperto l'arte contemporanea perché frequentavo di più le gallerie che non le lezioni in Statale». <sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> Intervista a M. Minini di V. Terraroli, in "Giornale dell'arte", n. 334, ottobre 2013; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/massimo-minini/117463.html> [ultimo accesso in data 28 ottobre 2020].

Durante gli anni milanesi ha l'opportunità di scoprire la città e scoprire le numerose gallerie che la abitavano; inoltre a Milano conobbe Giancarlo Politi, fondatore di "Flash Art", il quale lo assunse per lavorare nella sua rivista.

In realtà il punto di svolta della sua carriera fu proprio il licenziamento da parte di Politi, tramite una lettera, che viene infatti collocata in apertura del volume che raccoglie tutta la sua esperienza come gallerista, *Massimo Minini. Quarant'anni 1973-2013*.

La galleria di Massimo Minini venne inaugurata il 27 ottobre del 1973, con il nome Banco e indirizzò subito la sua ricerca entro quelle che erano le ultime novità nel clima italiano ed europeo, quali l'Arte Povera, Arte Concettuale e Minimal Art, mantenendo comunque questa linea anche negli anni Ottanta, tramite la collaborazione con artisti come Sol Le Witt, Daniel Buren, Alighiero Boetti, Giulio Paolini e Dan Graham.

Il lavoro come gallerista di Massimo Minini iniziò in collaborazione con Enrico Pedrotti, il quale gli propose di aprire una galleria a Brescia e gli offrì uno spazio in Via Antiche Mura 1.

Dopo una prima stagione vivace e interessante, a causa però della strage di Piazza Loggia nel maggio del 1974, Minini e Pedrotti sono costretti a chiudere la galleria. Pedrotti decise di abbandonare il progetto e Minini affittò uno spazio in via Agostino Gallo, scegliendo pertanto di rimanere a Brescia, dal momento che, oltre a essere affezionato al territorio bresciano (dal momento che è originario di Pisogne), la città lombarda si presentava come una novità nel panorama galleristico italiano.

Minini ha portato a Brescia una grande varietà di artisti, accolti nei suoi quattro spazi espositivi: Via Antiche Mura (1973/1974), Via Agostino Gallo (1974/1975), Via Fratelli Bandiera (1975/1978) e infine Via Apollonio, attuale sede dal 1979.

## 2.1 Dalla galleria Banco a Massimo Minini: un contenitore che diventa contenuto

Dopo il licenziamento dalla rivista “Flash art”, Minini rientrò in maniera stabile a Brescia e iniziò a riprendere contatto con le realtà culturali presenti in città. Nel settembre 1973 incontrò l’amico ex sessantottino Enrico Pedrotti, ex direttore della rivista “Amodulo”, che con i suoi contenuti si inseriva nel panorama bresciano come tentativo di lotta politica e ridefinizione estetica dei processi artistici.

A ottobre del 1973 aprì Banco, con una collettiva che accoglieva, nella appena nata galleria di via delle Antiche Mura 1, artisti come Gilbert & George, Sol Le Witt, Roman Opalka, Hamish Fulton e Giuseppe Chiari.

La collettiva inaugurale si presentò pertanto in maniera quasi improvvisata, come afferma lo stesso Minini in un’intervista con Valerio Terraroli: «Come spesso succede, lo ricorda Milan Kundera, le cose più straordinarie cominciano con un incontro casuale, per un caso inaspettato».<sup>134</sup>

Gli artisti che Minini decide di presentare dimostrano la sua attenzione verso il sistema artistico che all’epoca dominava e del quale egli aveva avuto esperienza diretta, partecipando alle grandi manifestazioni come Documenta 5 o le personali presso le già citate gallerie milanesi.

Un ruolo di rilievo all’interno della ricerca artistica di Massimo Minini è occupato dalla collaborazione con Daniel Buren al quale indirizzò nel settembre del 1973 una lettera ancora oggi conservata negli archivi della Galleria.

La risposta fornita da Buren si presenta quasi come una sfida nei confronti del gallerista bresciano: «va bene comincia pure. Tienimi al corrente di cosa farai, mandami gli inviti e i cataloghi. Io osserverò la tua attività e fra tre anni ti dirò se farò una mostra da te».<sup>135</sup>

Buren mostra a Minini, tramite poche parole, come davvero funziona il sistema galleristico e come un artista scruti attentamente una galleria prima di decidere se esporvi.

---

<sup>134</sup> *Ibidem.*

<sup>135</sup> M. Minini, *Quarant’anni 1973-2013*, a+mbookstore edizioni, Milano 2013, p. 293.

In realtà Buren cedette molto prima di tre anni alle lusinghe di Minini, tanto che nel 1974, stimolato da una nuova sollecitazione del gallerista, lo portò ad inaugurare *Gotico I. I lavori di Daniel Buren in uno spazio dato*.

Aperta dal 29 novembre al 29 dicembre, viene subito seguita da una seconda esposizione, *Gotico II. Sviluppo*, entrambe presso la sede di Via Agostino Gallo 3.

Quando Buren si reca in via Agostino Gallo ha subito in mente come organizzare la sua esposizione. Il soffitto della galleria, con le sue volte a botte, suggerisce subito all'artista francese dove posizionare la sua alternanza di strisce bianche e colorate.

Sfruttando infatti le otto piccole volte della galleria, Buren alterna al loro interno strisce bianche a cui accosta una grande varietà di colori.

Il primo lavoro concepito in occasione di *Gotico I* prosegue nel successivo *Gotico II. Sviluppo*, che si presenta come una vera e propria continuazione del primo momento espositivo.

In occasione di *Gotico II*, l'artista decide di spostare la forma che stava all'interno dell'arco sulla parete, portando così le bande colorate a svilupparsi su due livelli.

Minini, nel libro che celebra il suo lavoro come gallerista, riconosce come Buren sia stato per lui un maestro: «Da lui ho imparato a pensare le opere in relazione allo spazio dato, a montare le mostre seguendo i desideri dell'artista, a rispettare le regole che questi detta. Mi ha insegnato che la galleria è uno spazio neutro, aperto ad ospitare le opere più diverse; mi ha convinto che la galleria non è nei quattro muri che ci circondano, ma nella nostra testa».<sup>136</sup>

Per rendere più comprensibile al suo pubblico l'operazione, Minini decide di creare una piccola brochure, *Documenti fotografici e informazioni sulle due mostre a Brescia, Banco, novembre/dicembre 1974*<sup>137</sup>, nella quale vengono inserite in modo schematico fotografie della mostra, scattate dall'architetto bresciano Renato Corsini.

La ricerca, indirizzata verso una nuova concezione dello spazio galleristico, torna anche nella nuova stagione di Banco, inaugurata nel 1975.

In quell'anno la galleria ospita André Cadere, artista rumeno naturalizzato francese che inaugura presso Banco il 20 maggio *Otto serie di permutazioni, ciascuna con un errore*.

---

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> Tesi di laurea di Irene Boyer, *Massimo Minini gallerista*, relatore G. Zanchetti, Università degli Studi di Milano, a. a. 2016/2017, p. 98.

Cadere è un artista che si muove all'interno dello spazio espositivo portando direttamente con sé la propria opera, ovvero le sue *barre de bois*, barre di legno colorate con colori vivaci.

Il lavoro presso Banco includeva pertanto la presenza diretta di Cadere che si muoveva tra le pareti della galleria e nel cortile esterno, tenendo tra le mani le sue barre di legno, la cui colorazione: «si basava su un sistema di permutazioni matematiche che implicavano un'interazione di colore e di errore accuratamente calcolata nei segmenti cilindrici che componevano ogni pezzo».<sup>138</sup>

Per Cadere importante non era solo dunque la sua presenza fisica, o meglio, era cruciale in relazione alla sua mobilità, punto cardine della sua ricerca artistica.

Minini così ricorda Cadere:

Come un fulmine apparso e scomparso troppo giovane. Girava con il suo bastone fatto di legno. Piccoli segmenti rotondi, incollati, un po' storti per nulla tecnologici, molto umani, con colori vivi, ripetuti in serie combinati, con un errore. [...] Ma il bastone era un segno delicato di presenza, ricordava quello dei vescovi e pellegrini.<sup>139</sup>

Interessanti risultano essere due fotografie che Massimo Minini inserisce nel testo per i quarant'anni della galleria, che non solo ritraggono Cadere mentre mette in scena il suo cammino fuori dalla galleria, ma mostrano anche un particolare gioco di righe tra il bastone di Cadere, la maglia che indossa e il lavoro di Buren alle sue spalle.

A settembre del 1975 Minini cambia sede e sceglie di trasferirsi in Via Fratelli Bandiera 18, dove nel mese di ottobre ospita Richard Long.

Nei suoi *Pizzini*, Minini ricorda come avesse insistentemente cercato di convincerlo a esporre presso Banco, nonostante però le sue lusinghe Long non cedette.

Minini decise allora di esporre un'opera che apparteneva alla sua collezione personale, *Scultura ambientale* (1971), che viene sistemata in maniera molto minuziosa sul pavimento della galleria, seguendo le linee delle piastrelle.

A novembre del 1975, verso la fine dell'anno, arriva in galleria il lavoro di John Hilliard, di cui la galleria custodisce nell'archivio le immagini dell'installazione scattate da Ken Damy.

---

<sup>138</sup> Ivi, p. 100.

<sup>139</sup> M. Minini, *Quarant'anni 1973-2013*, cit., p. 283.

Il contatto tra Hilliard e Minini è dimostrato dalle lettere presenti nel catalogo *Massimo Minini. Quarant'anni*, nelle quali il fotografo inglese indica al gallerista bresciano la precisa disposizione delle opere: «For the hanging of the work, the three parts of each must be at exactly the same height, and exactly level. Ideally, the distance between the three frames should be equal to the width of the frame».<sup>140</sup>

Il progetto fotografico di Hilliard si inserisce nel solco delle recenti novità in ambito artistico, che vedono il sempre più intenso utilizzo del mezzo fotografico, e include lavori come le due versioni di *Grey Extent* (1974), *Having Arrived by Air*, *Having Arrived by Sea* e *Having Arrived by Land* (1975).<sup>141</sup>

A questa prima mostra seguirà una seconda collaborazione tra Hilliard e Minini, in occasione di *Positif négatif n. 2, deuxième proposition*, inaugurata il 18 febbraio 1978. Il 1976 vede tre eventi di rilievo per quanto riguarda l'indagine spaziale, uno in particolare risulta essere il lavoro di Dan Graham nel mese di novembre.

Prima di Graham però è bene ricordare la presenza sempre in novembre di Niele Toroni, con *Impronte di pennello n. 50 ripetute ad intervalli regolari di 30 cm circa*.

La stagione prosegue con la mostra *Yesterday/Today* di Dan Graham, che occupa gli spazi della galleria dal 20 novembre al 4 dicembre. Il lavoro di Graham consiste in un'installazione di un monitor il quale trasmette immagini in diretta di un ambiente vicino (la galleria Nuovi Strumenti) ma sfalsando il parlato di 24 ore. Graham separa e poi ricollega due entità solitamente collegate, ovvero l'immagine e il parlato ma il ricollegamento viene messo in atto non in maniera allineata.

Graham affidò la spiegazione della mostra a un'intervista comparsa nello stesso anno sulla rivista "Bresciaoggi":

Otticamente gli specchi sono stati concepiti per una visione frontale, nel senso che essi assomigliano alla pittura del Rinascimento di concezione frontale. Le convenzioni della pittura così come sono state concepite nel Rinascimento suppongono l'esigenza di un soggetto nascosto per la cui fruizione il quadro è stato dipinto, in altri termini uno spettatore che, di fronte all'opera, ricostruisce il punto di vista originale dell'artista. [...] L'immagine video invece non dipende da una visione frontale. Essa può essere trasmessa a distanza,

---

<sup>140</sup> Ivi, p. 127.

<sup>141</sup> Tesi di laurea di Irene Boyer, *Massimo Minini gallerista*, cit., p. 107.

istantaneamente o in ritardo, a un monitor fisso che può essere vicino o lontano dalla posizione dell'osservatore, sia nello spazio, sia nel tempo.<sup>142</sup>

Il 1977 si apre con una mostra di Paolo Icaro, *You, Space*, sempre nella sede di Via Fratelli Bandiera 18.

Tramite la diretta corrispondenza tra Icaro e Minini, l'artista torinese elenca le opere pronte per lo spazio bresciano, nel tentativo di proporre un lavoro pensato in maniera apposita per la galleria.

L'elenco delle opere è in funzione del fatto che esse dovessero essere esposte all'interno della galleria nel modo preciso in cui l'artista aveva pensato, con lo scopo di innescare una serie di reazioni e relazioni rispetto allo spazio circostante.

Dalla primavera del 1978 fino al mese di settembre del 1979, Banco rimase chiusa, si stava infatti trasferendo in una nuova sede e necessitava quindi di una momentanea interruzione della sua attività.

Nella nuova sede di Via Luigi Apollonio 68, Minini diede il via a una vivace stagione dedicata prevalentemente all'Arte Povera che vede presenti in galleria artisti come Alighiero Boetti, Salvo e Giulio Paolini.

Rilevante risulta essere proprio la mostra *Casa di Lucrezio* di Giulio Paolini, inaugurata il 27 novembre 1980.

Quest'opera venne realizzata da Paolini in sette versioni durante il 1981 e nella Galleria Banco-Massimo Minini l'artista sceglie di esporre l'ultima versione.

Questi lavori, progettati contemporaneamente, sono legati da un filo conduttore che consiste nella frammentazione di una tavoletta di gesso sulla quale viene inciso il disegno del labirinto scalfito sull'abitazione di Lucrezio a Pompei.<sup>143</sup>

Il pezzo di gesso viene frantumato di versione in versione, andando così a accentuare la dimensione labirintica tramite un sempre maggiore numero di pezzi.

Spiega Paolini come:

---

<sup>142</sup> L. Spiazzi, *Dan Graham. Carboni e artisti di casa nostra*, in "Bresciaoggi", 4 dicembre 1976, p. 3.

<sup>143</sup> G. Paolini, *Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira editore, Milano 2008, vol. 2, p. 975, cat. 458; [http://www.fondazionepaolini.it/it/files\\_opere/Casa\\_di\\_Lucrezio\\_1981.pdf](http://www.fondazionepaolini.it/it/files_opere/Casa_di_Lucrezio_1981.pdf) [ultimo accesso in data 29 ottobre 2020].



L'intenzionalità di questo lavoro sta nell'evocare – e non nel rappresentare – l'idea del continuo divenire di uno spazio possibile, abitato dalla poesia. Il titolo porta a un altro luogo, i calchi indicano un loro luogo d'origine, il disegno del labirinto evoca non solo un altro luogo – la Casa di Lucrezio – ma anche la figura simbolica del labirinto. Sono vari elementi tutti intenzionati a sottrarsi alla visione per suggerire, invece, un vuoto denso di evocazione, un fare spazio alla possibilità di immaginazione che ognuno di noi ha.<sup>144</sup>

In un'intervista con Elio Pizzo, Paolini riconosce questo suo singolare attaccamento nei confronti del gesso e dei materiali che lo ricoprono dal momento che questi stessi fungono da involucro per qualcosa che è vuoto, e che diventano come una messa in scena di un'immagine che è incorporea, senza peso. Nell'esposizione presso la Galleria Minini infatti Paolini accompagna agli otto frammenti del labirinto, oltre ai già citati otto volti del poeta, un drappo dai toni blu scuro, al fine di creare una sorta di sipario che scandisce idealmente otto momenti della scena.

Gli ultimi due anni del primo decennio di vita della galleria, che si fa chiamare ora non più Banco ma Massimo Minini, sono segnati da altrettante mostre in direzione spaziale.

Se ne ricordano in questo caso due, la prima vede come protagonista Sol Le Witt e venne inaugurata il 13 ottobre 1982; la seconda si tenne invece l'anno successivo, infatti nel 1983 la galleria ospitò Luciano Fabro (già presente nel 1982 con *Italia a pennello*), oltre a una mostra dedicata ai primi dieci anni di lavoro dal titolo *Sessanta opere per i 10 anni della Galleria*.

Ancora una volta risulta di primaria importanza per l'allestimento della mostra di Le Witt la collaborazione tra gallerista e artista, il quale, per i suoi *Wall Drawings*, interviene direttamente nello spazio espositivo, stendendo direttamente il colore sulla parete e creando particolari forme geometriche.

Minini riconosce a Sol Le Witt una grande maestria nel mettere la sua opera in relazione con lo spazio, come dimostrano i disegni a pareti realizzati in occasione della sua personale in galleria.

L'artista americano occupa interamente le pareti che gli sono concesse per realizzare il suo lavoro tramite enormi riquadri di colore nero che a loro volta incorniciano un

---

<sup>144</sup> *Ibidem*.

secondo riquadro di colore grigio entro il quale vengono dipinte forme geometriche realizzate con il bianco.

Con il 1983 Minini raggiunge un grande traguardo, ovvero il decimo compleanno della sua galleria e per celebrarlo organizza una collettiva, inaugurata il 16 aprile nella sede di via Luigi Apollonio.

Alla mostra presero parte artisti come Anselmo, Icaro, Andre, Merz, Boetti, Le Witt, Graham, Fulton, Christo, Paolini, Salvo, Judd, Cadere, Fabro, Zorio e ovviamente Buren.

I nomi sopra elencati dimostrano come l'esposizione che Minini aveva in mente fosse fortemente celebrativa sia del suo lavoro sia del rapporto che durante gli anni aveva intrattenuto con gli artisti.

Dopo questa parentesi celebrativa, i lavori continuano e vedono l'allestimento della personale di Luciano Fabro, *Italia vuota*, inaugurata nel mese di giugno.

Minini racconta la sua esperienza con Fabro nel volume celebrativo dei quarant'anni della galleria e ricorda in modo particolare come «toccasse la materia come pochi. [...] Faceva opere mirabili ma le dava a pochi e malvolentieri. Mi ha regalato due mostre, poi abbiamo continuato a ridere ma basta lavoro».<sup>145</sup>

Minini continua il suo racconto circa l'esperienza lavorativa con Fabro e ricorda come si fosse recato in prima persona a Milano, in via Garibaldi, nello studio di Fabro a prendere l'opera con la macchina e come l'avesse caricata, con una certa difficoltà a causa delle dimensioni.

In realtà, l'anno precedente, si tenne la prima mostra di Fabro a Brescia, con un'opera (*Italia a pennello*) che rendeva omaggio alla città.

Veniva mostrata una Italia «trapuntata da piccoli tubi di rame, ottone, alluminio, su una grande lastra di ferro forato, appoggiata ad una matassa di tondino da cemento armato, allora simbolo dell'industria locale».<sup>146</sup>

Fabro si presentò in galleria con una sola opera, ma si accorse del fatto che Minini si aspettava qualcosa in più e in maniera molto ironica affermò: «meglio un'opera bella che dieci brutte».<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> M. Minini, *Quarant'anni, 1973-2013*, cit., p. 261.

<sup>146</sup> Ivi, p. 265.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

## 2.2 Opere nuove e vecchie conoscenze: tra strutture geometriche e colore della materia

Durante i primi dieci anni di lavoro della galleria, Massimo Minini aveva saputo raccogliere attorno a sé nomi celebri dell'arte italiana e non solo, oltre ad artisti emergenti che avevano la possibilità di affermarsi in una realtà ormai consolidata.

Il 1984 si apre con una mostra, già inaugurata nel dicembre 1983, dedicata a Carla Accardi, che si presenta in galleria con tele di grandi formati, che giocano prevalentemente con il bianco e il nero, come anche il titolo dimostra (*Bianco su nero*, 1983).

Massimo Minini, all'interno dei suoi *Pizzini*, la celebra come «regina dell'arte italiana, viene da lontano, dal dopoguerra del segno e della forma».<sup>148</sup>

Il 1984 vede la partecipazione, subito dopo quella della Accardi, di Luigi Ontani, con *Facciapule, le maschere di Bali*.

Egli, considerato come pioniere per quanto riguarda le arti performative legate al corpo, inizia a farsi conoscere con i suoi *Tableaux Vivants*, ovvero performance in cui lui stesso si mascherava in vari modi, per essere poi ripreso tramite fotografie e video. Il tema della maschera torna presso la galleria Massimo Minini, questa volta non però come rappresentazione diretta dell'artista ma come esperienza da lui vissuta durante un soggiorno lavorativo di sei mesi a Bali.

Massimo Minini ricorda come fosse riuscito a portare le maschere in galleria: «Con Eva Menzio e Luciano Pistoï blocchiamo la cassa piena di opere, approfittando del rifiuto del Barone Sprovieri che non voleva pagare il trasporto».<sup>149</sup>

In realtà Ontani dimostrò di essere abbastanza affezionato alla galleria, in cui espose per la prima volta nel 1980 con *I profeti - La raccolta della Manna* e successivamente nel 1981 con Alighiero Boetti, Alberto Garutti, Paolo Icaro e Salvo nella mostra *Sette Opere Nuove*.

Oltre al ritorno nell'aprile 1987 di Michelangelo Pistoletto, è da ricordare quello, l'anno successivo, di Stefano Arienti, che tornerà anche nel 1991, nel 1995, nel 2010 e nella più recente mostra inaugurata nel mese di settembre 2020, in occasione della quale espone insieme alle opere di Eva Marisaldi.

---

<sup>148</sup> M. Minini, *Pizzini. Sentences, Vol. II*, Mousse Publishing & Galleria Massimo Minini, Brescia, 2013, p. 1.

<sup>149</sup> M. Minini, *Quarant'anni 1973-2013*, cit., p. 64.

Particolarmente importante è il ritorno nel 1988 di Sol Le Witt, con l'esposizione *Seven Structures Derived from a Cube*, ovvero sette strutture geometriche che occupavano lo spazio di ingresso della galleria.

Le sue strutture bianche creano una precisa continuità con le pareti bianche della galleria e lo spettatore è invitato a muoversi tra le forme poste come ostacoli sul suo passaggio.

Le Witt tornerà in galleria dopo pochi anni, nel 1992 con *Outdoor Structure*, in cui, ancora una volta sul solco del Minimalismo, espose cinque cubi bianchi di grandezza scalare, dal più piccolo al più grande.

Ancora una volta la sua struttura punta alla modularità delle forme geometriche, in particolare quella del cubo, che può essere idealmente realizzato in una sequenza sempre diversa di combinazioni.

Nei suoi *Pizzini*, Massimo Minini ricorda le cinque mostre organizzate in collaborazione con Le Witt ma al tempo stesso ricorda anche di aver avuto con lui un diverbio, nel 1972, che in qualche modo ha incrinato il loro rapporto dal momento che il maestro dell'Arte Concettuale e Minimal, non ha più comprato opere dal gallerista bresciano.

Minini però lo ricorda come «Un grande amico di poche parole. Ora Sol se né andato, ma se c'è un Paradiso ordinato geometricamente, lui ci starà da Dio».<sup>150</sup>

Un altro grande ritorno in galleria è quello di Daniel Buren, con la mostra *Del colore della materia*, inaugurata nell'estate del 1989.

Egli si presenta con il suo classico *modus operandi*, tramite la riproposizione della struttura a strisce che aveva già messo in mostra presso Banco.

In questa nuova mostra presso la galleria Minini, Buren non lavora più solo con il colore ma anche con la materia, la cui presenza indirizza la sua opera verso una categorizzazione scultorea.

Crea però le sue linee geometriche non più all'interno di volte, ma sfruttando direttamente la materia, come ad esempio il legno, che vede un'alternanza di pittura e di colore naturale del materiale utilizzato.

---

<sup>150</sup> M. Minini, *Pizzini. Sentences, Vol. II*, cit., p. 69.

L'artista francese non utilizza solo il legno, ma anche il plexiglass (un materiale che durante gli anni dell'Arte Povera ebbe grande fortuna, soprattutto per la struttura degli igloo di Mario Merz), l'ottone e l'alluminio.

Le strisce di Buren ancora una volta puntano a una ridefinizione dello spazio espositivo e a una diversa interazione tra opera e spettatore, invitando a un dialogo e a una lettura critica nei confronti dell'opera d'arte.

L'introduzione dell'elemento materiale evidenzia come l'arte non sia più solo una tela, ma come vi sia un intervento industriale in essa, che è rappresentato proprio dal legno, dall'ottone o dall'alluminio.

Il suo lavoro è seriale, non si inserisce nel solco della tradizione ma ci si allontana e si presenta sempre nuovo, in base al supporto su cui le strisce si presentano.

Nonostante la semplicità della sua opera, essa sottende una particolare linea di indirizzo concettuale che implica la dilatazione spaziale dei suoi lavori, che possono presentarsi non solo nelle gallerie e nei musei ma anche negli spazi aperti, senza un fine decorativo ma con un preciso intento percettivo, che talvolta crea uno squilibrio ottico.

I materiali che Buren espone presso la galleria Massimo Minini giocano con la luce e con i riflessi di essa, al fine di creare una visione sempre nuova a seconda del punto in cui l'osservatore si ferma, l'opera può pertanto essere vista da diverse prospettive e da diverse angolazioni, può mutare la percezione spaziale.

Dopo la mostra di Buren, torna Giulio Paolini con *L'ospite*, inaugurata nell'ottobre 1989.

Paolini realizzò quest'opera in sei varianti, tra il 1989 e il 2007, ma tutte hanno in comune la presenza di una fotografia a colori montata su una tela che, come spiega Maddalena Disch in un articolo per la Fondazione Paolini:

Riproduce una situazione allestita dall'artista nell'atrio della sua abitazione, davanti a una porta socchiusa, con due sedie orientate l'una verso lo spettatore e l'altra in modo speculare. [...] Il titolo rinvia all'autore-ospite che, uscito dalla porta socchiusa, ha abbandonato la scena

per farsi spettatore di qualcosa di preesistente su cui non rivendica nessun diritto, salvo quello di assistere al suo divenire ed eventuale apparire.<sup>151</sup>

La struttura del quadro è così spiegata: «Sulla sedia a destra è collocato il dipinto di Angelo Garino intitolato *Nota intima* (1887), mentre su quella a sinistra è disposto uno specchio rotondo che riflette l'incisione, posata sul pavimento fuori campo, raffigurante William Hogarth mentre dipinge la Musa comica».<sup>152</sup>

L'opera di Paolini risulta particolarmente interessante dal momento che non si ripresenta mai uguale a sé stessa, ma varia a seconda dello spazio espositivo che la ospita e di conseguenza varia la disposizione delle sue componenti nello spazio.

Il 1990 vede invece il ritorno di Carla Accardi, la quale presenta *Nuovi Lavori*, inaugurata nel mese di settembre. Le pareti della galleria vengono occupate da tele dai vivaci colori, che esaltano lo spazio nel quale sono inserite.

Questo lavoro per la galleria si presenta nuovo nel vero senso della parola, soprattutto rispetto alla precedente mostra, dove i toni dominanti erano invece il bianco e il nero, una sorta di preistoria della sua indagine circa una disgregazione spaziale che si attua sulla tela.

Lo spazio bidimensionale creato dal bianco e dal nero viene superato dall'esplosione di colori, che la Accardi inizia a utilizzare nelle sue tele e a partire dagli anni Sessanta. Le pennellate superano lo spazio della tela e si incrociano in un ideale mondo di segni e di piani spaziali che si incontrano.

Come già citato, a partire dagli anni Sessanta ella inizia a includere il colore nelle sue opere, che non sono più solo tele ma vedono anche la presenza di un materiale nuovo, il *Sicofoil*, che porterà in galleria negli anni 2000, con l'omonima mostra.

È bene citare, nel 1992, l'inaugurazione della mostra di Gerwald Rockenschaub, la cui opera, *Sculpture*, era l'unica presente in galleria.

La galleria ospitò Rockenschaub in due mostre, nel 1991 e nel 2001 con *Untitled*, in entrambi i casi lo spazio della galleria era occupato da un'unica opera, la quale

---

<sup>151</sup> G. Paolini, *Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira editore, Milano 2008, vol. 2, pp. 1015-1016, cat. n. 719; [http://www.fondazionepaolini.it/it/files\\_opere/L\\_ospite\\_1993.pdf](http://www.fondazionepaolini.it/it/files_opere/L_ospite_1993.pdf) [ultimo accesso in data 7 novembre 2020].

<sup>152</sup> *Ibidem*.

consisteva però nell'accostamento o nella sovrapposizione di diverse strutture, che alla fine andavano a creare un lavoro unitario e solitario nello spazio.

Così ne parla Minini nel suo libro: «Un dj austriaco serio e tenero, capello rasato, opere radicali. Due mostre e ogni volta una sola opera, ma bellissima».<sup>153</sup>

Nel 1993 tornò anche Hamish Fulton, il quale aveva già partecipato alla collettiva inaugurale della galleria nel 1973 e alla mostra celebrativa per i primi dieci anni della stessa, nel 1983.

Con queste parole Minini ricorda il suo lavoro:

L'amore per una natura intatta passa da rappresentazioni bucoliche con alberi e nuvole, ad un paesaggio estremo, ma fotografato, non più dipinto ma catturato e modificato da un apparecchio fotografico. Ed ecco che, restando intatti l'amore per la natura, lo stupore per il paesaggio, l'incanto delle montagne, l'adorazione dei boschi scari, il rispetto per le grandi pietre, Hamish Fulton ci porge, senza intervenire né modificare, la sua personale visione di un mondo senza uomini, macchine, industrie, animali. Un mondo intatto e pànico, una lettura moderna per via del mezzo fotografico, ma classico per l'impostazione.<sup>154</sup>

Il lavoro di Fulton per la galleria Minini ripropone *Il profilo delle montagne dieci giorni di cammino dieci notti in tenda Dolomiti Italia marzo 1993* e Minini a riguardo così ricorda: «Hamish Fulton, arriva alla Malpensa, lo porto a Cortina, sotto la Croda da Lago, torno alla Malpensa e vado a New York, torno dopo otto giorni e nello stesso momento arriva lui dal suo soggiorno con tanti disegni e appunti. Traccia una linea bianca sulla parete nera, a memoria, la sua Croda da Lago».<sup>155</sup>

Il lavoro in collaborazione con Massimo Minini si inserisce pertanto nel solco dei precedenti lavori di Hamish Fulton, la cui Arte Concettuale prende vita da lunghi viaggi, svolti per lo più a piedi, in paesaggi naturali dove la presenza umana è ridotta al minimo.

Egli stesso descrive così la sua arte: «Come Walking Artist, non produco oggetti da introdurre nel mercato, ma trasformo le idee in realtà vissute».<sup>156</sup>

---

<sup>153</sup> M. Minini, *Quarant'anni 1973-2013*, cit., p. 341.

<sup>154</sup> M. Minini, *Pizzini. Sentences, Vol. II*, cit., p. 54.

<sup>155</sup> M. Minini, *Quarant'anni 1973-2013*, cit., p. 330.

<sup>156</sup> M. Melotti, *Hamish Fulton, camminare è la sua opera d'arte*, in "Il Giornale dell'Arte", 392, dicembre 2018; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/hamish-fulton-camminare-la-sua-opera-darte/130370.html> [ultimo accesso in data 3 novembre 2020].

Nell'intervista per il "Giornale dell'arte", Massimo Melotti chiede all'artista britannico se la sua opera possa essere definita come performance o come azione artistica. La risposta di Fulton fa riferimento al fatto che, definendosi lui come un walking artist, non menziona in tale definizione un mezzo artistico o un materiale artistico: «L'implicazione è che ogni artista che cammina può utilizzare l'esperienza del camminare come base da cui creare la propria arte».<sup>157</sup>

---

<sup>157</sup> *Ibidem.*



### 2.3 Forme che avvolgono l'ambiente: un diverso modo di percepire lo spazio

Il 1993 si chiuse una mostra dedicata a Ian Hamilton Finlay, con il quale Minini aveva trascorso l'estate del 1992 in Scozia.

Lo ricorda con queste parole: «Settant'anni, poeta visivo e visionario, temuto da tutti, irascibile, ma gentilissimo con noi, specialmente con Daniella per i suoi capelli rossi».<sup>158</sup>

Minini ebbe il piacere di conoscere Ian Hamilton Finlay nel suo mitico giardino a *Little Sparta*, situato in Pentland Hills, vicino a Edimburgo, che rappresenta il lavoro di maggior successo dell'artista.

L'artista iniziò a costruire il suo giardino nel 1966, quando si trasferì con la sua famiglia in un'area desolata e senza vegetazione delle colline scozzesi (Pentlands appunto), ribattezzando la zona Little Sparta (in polemica contro Edimburgo, soprannominata l'Atene del Nord) e trasformandola in quello che è oggi uno dei giardini più famosi della Gran Bretagna.

Little Sparta contiene più di duecentosettanta opere d'arte, ognuna collocata in una zona precisa del giardino, distinta ognuna con il proprio carattere e con il proprio umore: «Over 25 years, the garden was developed – corner by corner, poem by poem, vista by vista – to provide the settings in which the works take their place».<sup>159</sup>

Dopo diciotto anni dalla prima mostra e dopo cinque anni dalla scomparsa dell'artista, la galleria Minini decise di rendergli omaggio con un'esposizione tramite opere selezionate dal suo archivio, *Mean Terms*.

Le opere esposte si riallacciano ai temi più celebri affrontati da Ian Hamilton Finlay, come l'interazione tra la natura e la cultura, l'immaginario pastorale, il mare, la Rivoluzione Francese, il classicismo e il (neo)classicismo.

Al tema legato alla natura fanno riferimento *Figleaf*, un gesso del 1992 con foglie di fico in rilievo, e *Arbor Felice–Arbor Philhellene* e *The Birch Tree Recalls You o Philhellenes*, targhe di ceramica per alberi, che rimandano alla filosofia classica; mentre *Man A Passerby* è una pietra miliare che riflette sulla condizione dell'uomo e sul suo essere di passaggio in questo mondo terreno.

---

<sup>158</sup> M. Minini, *Pizzini. Sentences, Vol. II*, cit., p. 51.

<sup>159</sup> *Little Sparta, The Garden of Ian Hamilton Finlay*; <https://www.littlesparta.org.uk/about/> [ultimo accesso in data 4 novembre 2020].

Il 1995 vede il ritorno di Stefano Arienti e di Eva Marisaldi, a cui Massimo Minini dimostra ancora una volta di essere particolarmente affezionato.

In realtà il lavoro di questi due artisti sarà un filo conduttore per quanto riguarda le esposizioni in galleria, infatti gli anni dal 1995 fino al 2020, sono caratterizzate da una loro continua presenza.

Questa presenza si evolve nel tempo, se le loro prime mostre presso la galleria erano individuali, dal 2006 Minini annuncia una prima mostra che vede uniti i lavori di Mario Airò, Stefano Arienti ed Eva Marisaldi.

Il percorso pensato in occasione di questa mostra vede il dialogo tra tre artisti che appartengono alla medesima generazione e la cui linea di indirizzo lavorativa mirava a una riflessione sull'idea del passaggio, del gap tra arte e vita, che mette in scena una possibile apertura che la pratica artistica è in grado di offrire.

Stefano Arienti presenta una grande lastra di marmo grigio molto venato, traforata sul retro secondo un disegno preciso e in questo caso l'immagine raffigurata dai fori deriva da una distorsione del giro delle dodici stelle della bandiera europea.

Da questa lavorazione derivano alcuni punti rovinati sul fronte che danno forma ad un'immagine nebulosa, che al tempo stesso risulta monumentale e mitragliata.

Eva Marisaldi invece presenta la sua riflessione attraverso un video, *Cornucopia*, durante il quale una serie di suoni prendono forma come immagini in movimento proiettate a muro.

Le figure vengono pertanto trasformate in segni fisici: intere sequenze di video sono raccolte in piccoli volumi cartacei, che il pubblico può sfogliare e prendendo spunto da queste stesse immagini, l'artista realizza tappeti e accessori in stoffa nera imbottita.

Il pubblico è invitato a interagire con gli oggetti creati dalla Marisaldi, può sedersi sui tappeti per guardare il video, i disegni e i lavori degli altri artisti.

Per quanto riguarda Mario Airò, egli presenta tre lavori: una carta intelata sopra la quale appare una scritta a laser che recita il primo verso di un lavoro di Ezra Pound: "Our dynasty came in because of a great sensibility".

Il secondo lavoro consiste in un disegno di luce di un ricamo indo-musulmano proiettato su uno dei tappeti realizzati da Stefano Arienti, che mette quindi in contatto diretto i due artisti.

Infine, fa da contrasto a quest'ultimo lavoro un acrilico nero su carta intelata con applicate due lampadine a calotta specchiante, *The gap in between*.

L'anno 1996 vede l'arrivo di un nuovo artista, che si presentò per la prima volta in galleria nel mese di marzo, ovvero Anish Kapoor, il quale tornerà poi altre tre volte, nel 1998, nel 2004 e nel 2010.

Per quanto riguarda la presenza di Kapoor in galleria, risulta essere particolarmente importante la mostra inaugurata nel settembre 2004, *Widow*.

L'artista inglese, per l'occasione, realizzò una scultura di grandi dimensioni che si mette in relazione con lo spazio, modificandone la percezione da parte di chi la osserva, dal momento che occupa interamente lo spazio e l'ambiente circostante.

La grande opera di Kapoor venne realizzata in pvc, di colore nero e invita il pubblico a muoversi attorno a essa, rimanendo soprattutto ammaliato dalla sua forma armoniosa e sinuosa.

La forma che l'opera assume avvolge attorno a sé l'ambiente circostante, creando una perfetta sintesi tra oggetto e architettura, viene definita da Massimo Minini come:

Scultura dal carattere aperto, in cui s'instaura un dialogo tra pieno e vuoto, esterno e interno, concavo e convesso, tensione ed equilibrio. Il vuoto come metafora della creazione assume un ruolo fondamentale in lavori dalle forme sensuali, quasi uterine, simbolo di luoghi protettivi, nuclei di vita.

Sedotto e conquistato da una bellezza che è equilibrio tra materialità e spiritualità, lo spettatore resta stupito e incantato dalla materia, per la sua qualità, la dimensione e il colore da cui si sprigiona una forza a cui è difficile sottrarsi.<sup>160</sup>

Come si è detto, l'ultima mostra di Kapoor presso la galleria verrà inaugurata nel maggio 2010, dal titolo *Push-Pull*, con la quale si inaugura anche un nuovo spazio nella galleria e nella quale è ancora una grande struttura in resina e cera a occupare la sala espositiva. Particolarmente curiose risultano essere le fotografie, inserite nel già citato testo dedicato ai *Quarant'anni della galleria*, che mostrano le fasi di preparazione e installazione dell'opera.

---

<sup>160</sup> Comunicato stampa in occasione della mostra *Anish Kapoor, Widow*, Galleria Massimo Minini, 25 settembre - 23 dicembre 2004; <https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/12/Kapoor-sett.2004.pdf> [ultimo accesso in data 5 novembre 2020].

La galleria sembra per un momento trasformarsi in una scena del crimine, in cui la pittura tinge i camici degli addetti al montaggio di un rosso sangue molto intenso.

Il nuovo millennio vede il ritorno di Carla Accardi, con *Sicofoil*, che mette in mostra opere inedite realizzate nel 1976.

Ella presenta opere dalla struttura molto elementare, costruite tramite l'utilizzo di un materiale plastico semirigido, il sicofoil, che come si è già visto in precedenza, già dagli anni Sessanta iniziava a essere già ampiamente utilizzato dall'artista.

Rispetto però alle prime opere realizzate in questo materiale, Accardi rinuncia al colore vivo, prediligendo invece una riduzione massima di forme e colori che da questo momento sarà la principale linea d'indirizzo del suo lavoro.

Lungo le pareti della sala espositiva vengono messe in mostra otto opere, dal carattere immateriale e caratterizzate da una quasi totale assenza di colore, a cui si contrappone un dipinto del 1999 che si mette in contrasto sia formale che a livello di colore.

Haim Steinbach occupa gli spazi della galleria Massimo Minini dal maggio 2001 e la sua installazione consiste nella selezione e nella presentazione al pubblico di oggetti quotidiani, che l'artista preleva dal reale e che espone su mensole affisse al muro.

Steinbach mette in risalto soprattutto il valore affettivo degli oggetti, che diventano elementi di primaria importanza per la costruzione di un'identità personale.

Questi oggetti quotidiani prelevati dal mondo esterno vengono adesso a modificare la percezione dello spazio interno in cui vengono posti ed entro i quali ogni visitatore può riconoscersi e identificarsi.

Nel corso però della sua carriera artistica, Steinbach ha saputo evolvere la sua opera mostrando oggetti che stanno diventando sempre più quotidiani, grazie all'intervento delle industrie moderne.

In occasione della mostra presso la galleria bresciana, l'artista israeliano dispose sulle mensole anche oggetti di design prodotti da due grandi fabbriche italiane, ovvero Alessi e Flos.

Si muove dunque nella direzione della manipolazione e della decontestualizzazione di oggetti ormai famosi e molto diffusi nelle case italiane, che assumono ora un carattere monumentale e scultoreo.

Nonostante infatti la mensola possa ricordare gli scaffali dove riporre gli oggetti nelle case italiane, la percezione si sposta all'interno di una galleria dove lo spettatore ha il compito di sviluppare una nuova percezione degli oggetti.

Il 2002 vede il ritorno di Dan Graham, con il lavoro *A new Pavilion*. I padiglioni di Graham torneranno in galleria anche in un'altra occasione, nel 2015, quando venne inaugurata *A new work with curves*, a quarant'anni di distanza dalla prima mostra in galleria nel 1976.

In occasione dell'inaugurazione della mostra, Minini scrisse: «È vero che manca un anno ai quaranta esatti, ma insomma, non vedevo l'ora di festeggiare anche per lui, come già fatto con Giulio Paolini e Daniel Buren il rotondo anniversario».<sup>161</sup> Questa mostra si dimostra curiosa dal momento che oltre a venire esposto un nuovo padiglione, vennero esposte anche vecchie e nuove fotografie, scattate da Mieko Meguro, artista giapponese con dimora a New York, e moglie (da poco) di Dan Graham. Queste fotografie intime ritraggono Dan Graham nella sua quotidianità, colgono la sua umanità di nascosto, dal momento che la donna scattava senza farsi vedere.

Particolarmente vivace fu l'anno 2004, nel mese di gennaio venne inaugurata una mostra, ancora una volta di Eva Marisaldi, *NO HOPE*, durante la quale l'artista presentò lavori inediti realizzati a seguito di un'esperienza in Madagascar.

Per l'occasione vennero presentate le seguenti opere, elencate nel comunicato stampa:

«Il video "Music for chameleons"

un ricamo di presenze nel buio

testi di canzoni in inglese da comperare tenda in alluminio

lampade taxi, per chi vuol fare il taxista aiuole

un pesce sconosciuto».<sup>162</sup>

Dall' 11 marzo al 17 aprile 2004, si inaugurò un progetto a cura di Luca Cerizza, in cui i lavori di Robert Barry e Ian Wilson, provenienti principalmente dalla stessa galleria, vennero presentati insieme a quelli di un giovane artista tedesco, Tino Sehgal.

---

<sup>161</sup> Comunicato stampa in occasione della mostra *Dan Graham, A New work with curves*, Galleria Massimo Minini, 9 maggio - 5 settembre 2015; [https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/11/Cs-Graham\\_ita.pdf](https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/11/Cs-Graham_ita.pdf) [ultimo accesso in data 7 novembre 2020].

<sup>162</sup> Comunicato stampa in occasione della mostra *Eva Marisaldi, No Hope*, Galleria Massimo Minini, 31 gennaio-6 marzo 2004; <https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/12/Marisaldi-x-mostra.pdf> [ultimo accesso in data 7 novembre 2020].

La mostra, dal titolo *Don't expect anything*, venne pensata in funzione di una riflessione circa lo spazio espositivo e puntava a indagare proprio le dinamiche e le logiche di questo medesimo spazio.

Particolarmente interessante risulta la figura di Tino Sehgal, il quale rifiuta ogni tipo di produzione oggettuale o documentativa della sua arte, e porta pertanto alle estreme conseguenze il lavoro di Barry e di Wilson.

Sehgal si indirizza verso un estremo annullamento della componente visiva e oggettuale dell'opera artistica, sono la parola e l'azione l'unico materiale e strumento utilizzato con il fine di creare un'opera scultorea di carattere effimero e immateriale, ma fortemente comunicativo.

Lo stesso Wilson indirizzò il suo lavoro verso la riduzione minimalista delle forme, abbandonando ogni tipo di produzione fisicamente riconoscibile per dedicarsi invece a un uso esclusivo della parola.

La parola però non come forma scritta ma come forma orale, dove l'unico oggetto che testimonia la sua presenza è un "certificato di partecipazione" per dimostrare il dialogo tra l'artista e il suo spettatore.

Come infatti egli stesso dichiarò nel 1970 a Barry: «Il linguaggio può essere azione, la grammatica del comportamento».<sup>163</sup>

Lo stesso Barry, dopo un primo momento della sua carriera dedicato a una ricerca minimalista, si indirizza come uno dei massimi esponenti dell'Arte Concettuale, sfruttando nella sua arte elementi diversi come pittura, scrittura, suono, video.

In questo modo è stato in grado di creare una forma di comunicazione sfuggente, indeterminata al fine di raggiungere la piena smaterializzazione dell'oggetto artistico.

Nel 2005 tornò Sol Le Witt, il quale inaugurò nel mese di marzo un nuovo lavoro ancora una volta dedicato al tema scultoreo.

Rispetto alla serie di sculture presentate nelle precedenti mostre però, in questa occasione le *Splotches* hanno la particolarità di apparire morbide nella forma, con una struttura meno rigida ma più curvilinea e ondulata.

---

<sup>163</sup> Comunicato stampa in occasione della mostra *Don't expect anything, Robert Barry, Tino Sehgal, Ian Wilson*, progetto a. c. di L. Cerizza, Galleria Massimo Minini, 11 marzo-17 aprile 2004; <https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/12/QU.3-comunicato-stampa.pdf> [ultimo accesso in data 7 novembre 2020].

Oltre alla diversa percezione scultorea, in occasione di questi nuovi lavori egli introduce un'altra novità, ovvero l'utilizzo di una maggiore varietà cromatica che spazia dal verde al giallo, dal rosso al blu, muovendosi in direzione opposta rispetto alle opere minimaliste degli anni precedenti.

A giugno del 2006, in occasione della *Biennale Internazionale di Fotografia di Brescia*, la Galleria Massimo Minini ospitò una mostra dedicata a Francesca Woodman.

In mostra vennero presentate fotografie tutte in bianco e nero, realizzate tra il 1972 e il 1981. In quello stesso anno la giovane fotografa, appena ventitreenne, si tolse la vita. Minini non l'ha però mai incontrata, nonostante avesse abitato a Roma per pochi mesi tra il 1977 e il 1978, «l'ho scoperta a Modena» ricorda il gallerista bresciano, «poi con mamma Betty e papà George ho iniziato a mostrarne i minuscoli lavori fotografici».<sup>164</sup>

Nonostante la sua breve esperienza artistica, per la Woodman il mezzo fotografico divenne uno strumento di autoanalisi, un mezzo per indagare gli aspetti più intimi e profondi del suo essere e della sua anima.

Il corpo nudo dell'artista non occupa mai il centro dello scatto, ma viene quasi timidamente coperto da un velo o da altre parti del corpo; ella non rivela apertamente, ma suggerisce in maniera delicata, lo stato d'animo dell'artista, che risulta essere spesso inserito in un contesto degradante e degradato, ma talvolta anche fantastico e misterioso.

Tra le righe del comunicato stampa in occasione della mostra, così viene presentata la sua opera:

Alcuni lavori hanno un sapore preraffaellita, altri reminiscenze surrealiste, ma risultano sempre molto intimisti e singolari. Ricorrenti sono elementi come lo specchio, il vetro, i fiori – in particolare le calle e i gigli – le conchiglie, i drappi dietro cui celare il volto e parti del suo corpo adolescente.

Spesso tutto sembra immobile, la composizione dell'immagine studiata, in equilibrio tra i pochi oggetti e le figure inquadrature; altre immagini invece sembrano popolate da 'fantasmi',

---

<sup>164</sup> M. Minini, *Quarant'anni 1973-2013*, cit., p. 395.

la persona è ripresa in movimento e non è del tutto percepibile, è ambigua, si deforma e l'atmosfera si carica di angoscia, di paura, di attesa.<sup>165</sup>

Nell'aprile del 2007, la galleria inaugurò la mostra *Luigi Ghirri – Verso un'idea di paesaggio*, a cura di Elena Re, che ha lo scopo di mostrare i principali progetti di ricerca fotografica realizzati da Ghirri nel corso degli anni Settanta.

Minini ricorda nei *Pizzini* di aver conosciuto Ghirri troppo tardi, ma non così tardi da trovarlo sfinito, ha ancora «un po' di energie e di idee» e cerca di applicarsi per «far traghettare il lavoro di questo visionario fumatore dal mondo della fotografia a quello delle arti *tout court*, senza più quel ghetto della fotografia. Le sue immagini a colori hanno in effetti il solo torto di essere state concepite troppo presto, in anni in cui la fotografia era marginale, e qualcosa che funzionava solo in bianco e nero.

È stato un pioniere e un ricercatore. Sapeva di correre alcuni rischi e li ha corsi». <sup>166</sup>

Le opere appartengono ai primi dieci anni di lavoro di Ghirri, raccolte in *Fotografie del periodo iniziale*, a cui fanno seguito le serie *Kodachrome*, *Catalogo*, *Diaframma 11*, *Colazione sull'erba*, *Italia ailati*, *In scala*, *Il paese dei balocchi*.

Il viaggio nelle fotografie di Ghirri presso la galleria Massimo Minini termina con *Atlante*, ovvero un viaggio immaginario che si svolse entro le pagine di un semplice atlante.

«Ecco, Ghirri spostava la sua camera fino a trovare il taglio, l'inquadratura, l'esclusione e l'inclusione voluta, fino a far coincidere il suo pensiero con la realtà, a dimostrazione di un teorema poetico, di un assunto meditato, in una visione fattasi improvvisamente reale». <sup>167</sup>

Minini, prima dell'inaugurazione della mostra, si ferma a guardare le fotografie di Ghirri, l'una accanto all'altra, in blocco e dentro queste fotografie vi riconosce i teatrini di Arturo Martini e di Fausto Melotti: «Ogni immagine ha un primo piano e uno sfondato: una porta, una finestra, tendine in una intima cucina, una luce che viene da nord, la lezione di Vermeer. In Ghirri arte e fotografia perdono i confini». <sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> Comunicato stampa in occasione della mostra *Francesca Woodman*, Galleria Massimo Minini, 8 giugno- primo settembre 2006; <https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/12/Woodman-2006.pdf> [ultimo accesso in data 7 novembre 2020].

<sup>166</sup> M. Minini, *Pizzini. Sentences, Vol. II*, cit., p. 56.

<sup>167</sup> M. Minini, *Quarant'anni 1973-2013*, cit., p. 243.

<sup>168</sup> *Ibidem*.



Il 2008 si aprì con Alberto Garutti, amico carissimo di Massimo Minini che in vista di questa sua mostra a Brescia realizza cinque opere appositamente concepite per la galleria.

*La linea*, che compone l'immagine di ogni opera, misura in metri la distanza che lega alcuni luoghi che hanno a che fare con persone oltre che con aspetti economici, sociali e culturali della città di Brescia con la galleria.

*La linea*, riavvolta su se stessa, compone un disegno astratto, indecifrabile.

Così vengono presentate le opere nel Comunicato stampa: «Generate dal tempo e dallo spazio di un percorso: cinque passeggiate, cinque incontri, cinque piccoli scenari. Questi momenti, che raccontano della relazione tra l'artista, la galleria, i luoghi della città e i suoi gangli vitali, vengono in qualche modo compressi e raccolti tra le fitte trame dei disegni esposti».<sup>169</sup>

Lo spazio espositivo interno, dunque, si lega con quello esterno, la linea dell'opera lega queste due dimensioni non solo a livello di spazio ma anche di relazioni che possono essere economiche, artistiche, politiche e sociali.

Pochi anni dopo la sua prima apparizione, Ghirri tornerà nel 2010, con la mostra *Project Prints*, organizzata in collaborazione con il fondo Luigi Ghirri e curata da Elena Re.

Se la precedente mostra si focalizzava sui primi lavori di Ghirri, fino agli anni Ottanta, questa nuova selezione di fotografie si concentrava sulla ricerca fotografica sviluppata dall'artista dagli anni Ottanta fino al 1992, anno della sua scomparsa.

Queste piccole fotografie, con cui in questi anni organizza il proprio sguardo, sono i *project prints*, un nucleo assai ricco di stampe in miniatura che nasce come strumento di progetto, che lo stesso Ghirri così definisce: «Il progetto è un dato che permette di strutturare il lavoro d'un individuo. È necessario avere un progetto sia per la costruzione di una casa quanto e soprattutto per la realizzazione di un'opera d'arte [...] Soltanto all'interno di questo è consentito il rischio e la libertà del gesto».<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> Comunicato stampa in occasione della mostra *Alberto Garutti*, Galleria Massimo Minini, 7 febbraio-8 marzo 2008; [https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/11/CS\\_Garutti-2008.pdf](https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/11/CS_Garutti-2008.pdf) [ultimo accesso in data 7 novembre 2020].

<sup>170</sup> Comunicato stampa in occasione della mostra *Luigi Ghirri, Project Prints*, a. c. di E. Re, Galleria Massimo Minini, 11 ottobre- 20 novembre 2010; <https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/11/C.S.-Ghirri.pdf> [ultimo accesso in data 8 novembre 2020].

## CAPITOLO 3

### Dentro lo spazio: Gabriele Basilico e Dan Graham

#### 3.1 Gabriele Basilico e la fotografia di architettura: *Milano. Ritratti di fabbriche*

Centrale all'interno della produzione di Basilico sembra essere, fin dai suoi primi lavori, il tema del corpo e della raffigurazione del corpo.

Un corpo che non è solo fisico e umano ma che abbraccia anche il contesto urbano e, più nello specifico, la periferia milanese.

Nel 1984 Gabriele Basilico pubblicò una raccolta di fotografie, dal titolo *Contact*, riedita poi nel 2006, in cui viene messo in relazione il corpo femminile con un oggetto quotidiano con cui ogni giorno si interagisce, ovvero una sedia.<sup>171</sup>

La pelle bagnata per il calore estivo e gli abiti corti permettono ai motivi decorativi di una sedia di imprimersi sul fondoschiena, in questo caso di una donna, come una sorta di marchio destinato a scomparire.

In questo senso, la pelle della donna e l'ambiente interagiscono in maniera diretta, anzi, il rapporto prende atto proprio sulla stessa pelle.

L'oggetto e il corpo sembrano per un momento diventare un unico elemento, viene trasmesso sulla pelle parte di ciò che rende tale l'oggetto, ovvero la sua decorazione. Le fotografie presentate all'interno di *Contact* mostrano questi fondoschiena nudi per smascherare la diretta interazione tra uomo e oggetti, e più in generale, tra uomo e ambiente.

In occasione della ripubblicazione del lavoro nel 2006, Basilico scrisse

L'occasione per concepire questa sequenza di immagini mi era stata data qualche anno prima, nel 1978, dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Lodi che mi aveva invitato a partecipare a una mostra collettiva dal titolo: "Il margine di libertà/L'oggetto: interpretazioni a confronto": In quegli anni, pur essendo all'inizio della mia carriera di fotografo professionista, lavoravo intensamente, oltre che per le riviste di architettura, per i marchi del miglior design industriale. L'opportunità offertami di partecipare a un evento culturale e artistico mi spinse a mettere da parte la bella e formale fotografia di still-life, che in modo consueto accompagna la rappresentazione dell'oggetto, e di concepire un progetto più libero, più simbolico e ironico

---

<sup>171</sup> G. Basilico, *Contact* (1984), In Camera, Lucca 2006.

per interpretare il tema. Riflettendo per immagini sul rapporto tra l'oggetto sedia e il corpo umano mi venne in mente l'impronta divertente e grottesca che le sedie a forte texture lasciano d' estate, al mare, sui corpi senza indumenti dei bagnanti: un vero e proprio negativo "a contatto", provvisorio, che rivela esteticamente la superficie originale di contatto.<sup>172</sup>

Pertanto, questo lavoro, di messa a nudo, torna utile per spiegare il titolo del primo vero volume di Gabriele Basilico, *Milano. Ritratti di fabbriche*: non sono foto di architettura ma foto di ritratti del contesto urbano milanese che deve essere messo a nudo e deve essere percorso per tutti i suoi chilometri.

Roberta Valtorta definì Gabriele Basilico come un misuratore del mondo, «come lo furono Eugène Atget all'inizio del Novecento e poi Walker Evans, come lo sono stati i Nuovi Topografia statunitensi come Lewis Baltz o Robert Adams o gli straordinari Bernd e Hilla Becher, che Basilico ha tra i suoi maestri».<sup>173</sup>

Nella Pasqua del 1978, una Milano deserta si mostra agli occhi di Basilico ma il fotografo parla comunque di ritratti, a dimostrazione del fatto che non sia necessario cogliere le persone fisicamente per dimostrarne la presenza.

Nel linguaggio comune con il termine ritratto si indica la raffigurazione di un volto umano, è un rimando quindi diretto a una dimensione umana e di presenza fisica, oltre che di espressione corporea o del volto.

In *Milano. Ritratti di fabbriche* fisicamente mancano le persone, mancano gli operai che in quelle fabbriche hanno lavorato; siamo di fronte a una città operaia senza però quell'elemento che la rende tale, come scrive Roberta Valtorta: «Si tratta di capire la possibilità di ritratti di fabbriche in assenza di figure umane. Luogo della fabbrica e figure dell'operaio erano in quel momento storico ancora indissociabili».<sup>174</sup>

Questo perché siamo in un momento particolare per quanto riguarda l'economia e l'industria italiana, un momento di transizione e di attesa.

---

<sup>172</sup> G. Basilico, *Contact*, in Archivio Gabriele Basilico; <https://www.archiviogabrielebasilico.it/it/scopri/lavori/contact> [ultimo accesso in data primo dicembre 2020].

<sup>173</sup> R. Valtorta, "Gabriele Basilico e la città antica-contemporanea", in *Piranesi Roma Basilico. L'arte di vedere*, Fondazione Giorgio Cini/ Contrasto, Roma, 2019; [https://www.academia.edu/44462332/Gabriele\\_Basilico\\_e\\_la\\_citta\\_antica\\_contemporanea\\_2019](https://www.academia.edu/44462332/Gabriele_Basilico_e_la_citta_antica_contemporanea_2019) [ultimo accesso in data primo dicembre 2020].

<sup>174</sup> R. Valtorta, "Trent'anni dopo", in G. Basilico, *Milano. Ritratti di fabbriche*, Federico Motta editore, Milano, 2009, p. 7.

Come scrive lo stesso Basilico:

Durante il weekend pasquale del 1978 mi fu chiesto di realizzare a Milano un servizio fotografico sulla città per l'Istituto Nazionale di Urbanistica. La città era semideserta e un vento straordinariamente energico aveva ripulito l'orizzonte: era una giornata di luminosità eccezionale, uno di quei rari giorni che stupiscono i milanesi perché "si vedono così bene le montagne che sembra di poterle toccare". Il vento sollevava la polvere, metteva agitazione nelle strade, puliva gli spazi fermi, ridando plasticità alle case, rendendo più profonde le prospettive delle strade in una sorta di maquillage atmosferico che permetteva alla luce di proiettare con vigore le ombre degli edifici.<sup>175</sup>

In queste prime righe che introducono al lavoro sulle fabbriche milanesi appaiono subito fondamentali due elementi che caratterizzano poi tutta la produzione di Basilico, ovvero il concetto di vuoto, di una Milano semideserta, e il ruolo della luce, di un orizzonte che si mostra quasi nuovo nella sua visione.

Elemento determinante del lavoro di Basilico è proprio la luce, che permette di vedere nuovi soggetti che si possono trasformare poi in immagini, come rivela lo stesso Basilico, la luce permette di creare un gioco di ombre, la luce proietta le ombre degli edifici sulla strada, che sembra quasi prendere vita a causa di questo turbinio caotico del vento.

Come afferma inoltre la stessa moglie di Basilico, Giovanna Calvenza, la luce sembra essergli amica e lui la cerca costantemente.<sup>176</sup>

Basilico prosegue nella presentazione dell'antefatto:

Per la prima volta ho visto le strade e le facciate delle fabbriche stagliarsi nitide e isolate su un cielo inaspettatamente blu, dove la visione consueta diventava improvvisamente inusuale. Ho visto così, come se non lo avessi mai visto prima, un lembo di città senza il movimento quotidiano, senza le auto parcheggiate, senza gente, senza rumori. Ho visto l'architettura riproporsi, filtrata dalla luce, in modo scenografico e monumentale.

---

<sup>175</sup> G. Basilico, "Antefatto", in G. Basilico, *Milano. Ritratti di fabbriche*, SugarCo Edizioni, Como, 1981, p. 14.

<sup>176</sup> G. Basilico, *Photobooks 1978-2005*, Edizioni Corraini, Verona, 2006, p. 34.

Ho rivisto, attraverso il mirino della mia Nikon, le immagini nascere da un'operazione di astrazione, di isolamento, di assenza.<sup>177</sup>

Basilico si trova di fronte a una sorta di epifania, una rivelazione del paesaggio, egli infatti afferma di aver visto per la prima volta l'architettura della città, le fabbriche stagliarsi in maniera nitida e isolate contro il cielo blu, a creare una sorta di scenografia ma anche un monumento delle medesime.

Solo ora per la prima volta a Basilico si rivela la vera natura del paesaggio industriale milanese, un paesaggio che però si colloca lontano da quelli che sono i principali poli di attrazione del capoluogo lombardo.

Da questo senso di mancanza di abbandono però deriva il punto focale della ricerca di Basilico, ovvero la catalogazione di luoghi che non rimangono impressi nella nostra mente, luoghi davanti ai quali passiamo senza però dare importanza.

Le fabbriche diventano il vero simbolo di Milano, una città la cui immagine risulta deformata agli occhi del visitatore che vede solo il centro, senza però andare oltre.

Pierre-Alain Croset definisce Basilico come «architetto della visione»<sup>178</sup> citando Alvaro Siza; le fotografie di Basilico si presentano come un invito agli architetti per aprire lo sguardo verso la bellezza nascosta nelle periferie.

Croset rintraccia inoltre quelli che sono punti in comune tra la fotografia e l'architettura e che quindi si sposano perfettamente nella figura di un fotografo architetto come Basilico: primo tra tutti lo stare in un luogo, guardare il luogo in maniera diretta e progettuale, porgendo attenzione verso gli elementi minimi che si celano nei luoghi, i piccoli dettagli che formano l'identità di un luogo e lo caratterizzano per quello che sono.<sup>179</sup>

Come evidenzia Francesco Moschini:

La sua formazione di architetto è la ragione del suo ritenersi responsabile, con la sua opera, della critica e delle riflessioni in merito all'architettura, alla città e al paesaggio, mentre contemporaneamente traspare da essa la volontà di narrare la storia della città nel luogo limite

---

<sup>177</sup> G. Basilico, *Architetture, città, visioni*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, p. 24.

<sup>178</sup> Conversazione di Pierre-Alain Croset con Gabriele Basilico e Luigi Snozzi.

*Monte Carasso. La ricerca di un centro, un viaggio fotografico di Gabriele Basilico con Luigi Snozzi*, tr. it. di PA. Croset, H. Helfenstein e S. Piccolo, Lars Muller, Baden, 1996, p. 4.

<sup>179</sup> Ivi, p. 5.

in cui le tipologie più importanti ed i monumenti storici si incontrano con gli episodi secondari dell'architettura.<sup>180</sup>

Questi edifici periferici svelano una forma antropomorfa, essi infatti celano nella loro struttura architettonica la raffigurazione di un volto, con occhi, labbra ma soprattutto sono dotati anche di parola.

La parola di questi edifici deriva dalla luce e al tempo stesso dall'assenza di persone, il silenzio infatti permette agli edifici di parlare e quando invece torneranno le persone, l'architettura tornerà a fare da sfondo alla voce umana.<sup>181</sup>

Nel momento in cui però le persone mancano, il protagonista è lo spazio.

È però importante notare come l'architettura e lo spazio siano in realtà una traccia tangibile della presenza umana, del passaggio dell'uomo.

In *Milano. Ritratti di fabbriche*, l'uomo è una presenza simbolica, una sorta di fantasma che attraversa gli edifici: si manifesta nella sua assenza attraverso un processo di antropomorfizzazione.<sup>182</sup>

Questo vuoto umano permette all'architettura di comunicare e questa interazione permette di creare quel rapporto diretto tra spazio e fotografo, permette di prendere le misure dello spazio, dice Basilico, come «se fossi un sarto».<sup>183</sup>

Alla fine degli anni Settanta, quando Basilico era impegnato in questa ricerca, che venne preceduta da un lavoro su Milano dal titolo *Milano ambiente urbano* presentato alla galleria il Diaframma nel 1978, in realtà la città non era solamente una zona industriale, ma era una città anche dedicata al commercio, sviluppata in modo particolare verso il settore terziario.

La percezione che i cittadini milanesi hanno della loro città si fonda su alcuni poli e percorsi che essi hanno ben chiari nella loro memoria, che riguardano quartieri o zone di particolare interesse e che non tengono conto di zone secondarie, di cui si ha una percezione sommaria e non precisa.

In questo senso si colloca la novità del lavoro di Basilico che «non vuole imporci una selezione di casi esemplari, scelti vuoi per la qualità architettonica, vuoi per una

---

<sup>180</sup> F. Moschini, *Gabriele Basilico. Forme dell'urbano tra frammento e totalità*, in "Arte e Critica", 74, 2013, pp. 70-71, qui p. 70.

<sup>181</sup> G. Basilico, *Photobooks 1978-200*, cit., p. 28.

<sup>182</sup> Ivi, p. 92.

<sup>183</sup> G. Basilico, *Architetture, città, visioni*, cit., p. 25.

pretesa di rappresentatività di singoli casi, ma ritiene che un quadro informativo soddisfacente passi necessariamente attraverso una rassegna sistematica e il più possibile completa di tutte le zone industriali della città, di tutte le architetture industriali che abbiano un minimo di consistenza edilizia.<sup>184</sup>

Questo intento di mappatura, che ha la pretesa quasi di assumere i connotati di un vero e proprio reportage di tutto il paesaggio industriale milanese, trova la sua concreta affermazione nella mappa che Basilico allega in fondo al testo, nella quale vengono collocate tutte le zone industriali che egli ha fotografato.

La mappatura della città si compone attraverso un contatto diretto con le strade e con le fabbriche da parte del fotografo: il corpo di Basilico si muove nel corpo della città. Il rapporto con ciò che fotografa è profondo e al tempo stesso emotivo, ma non solo, è anche, e forse soprattutto, riflessivo, caldo, non sfuggente e non veloce, è una forma di contemplazione che abbandona l'idea del momento decisivo a favore di una rivelazione dello sguardo.

L'umanizzazione della città passa attraverso la sua disumanizzazione a causa dell'assenza di persone: Basilico è però lì presente e si sente un tutt'uno con l'architettura, «la città mi abita» afferma, «come se lo sguardo si fondesse con la città stessa, come un animale la cui pelle prende il colore della città».<sup>185</sup>

La tassonomia paesaggistica di Basilico assume però una dimensione dinamica, tanto da essere definita da Stefano Boeri come cinematografica, che deriva dal movimento stesso del fotografo nella città e dalla capacità di individuazione e confronto, in un processo nel quale l'obiettivo è utilizzato come «sensore mobile per intercettare le variazioni della materia urbana».<sup>186</sup>

Non solo però un rapporto con la città a livello corporeo, di messa a nudo di sé stesso e di messa a nudo della medesima, ma anche a livello mnemonico: «Il mio rapporto di fotografo con lo spazio urbano e l'architettura, grazie all'approfondirsi di questo lavoro, si è arricchito di nuovi elementi emozionali fino a ricomporsi, nella pratica del fotografare, in una serie di atteggiamenti costanti come codici visivi che spontaneamente si ripetono, generando una sorta di alfabeto».<sup>187</sup>

---

<sup>184</sup> M. Romano, "L'immagine urbanistica", in G. Basilico, *Milano. Ritratti di fabbriche*, cit., p. 10.

<sup>185</sup> G. Basilico, *Architetture, città, visioni*, cit., p. 45.

<sup>186</sup> S. Boeri, "Elegia di una dismissione", in G. Basilico, *Milano. Ritratti di fabbriche*, cit., p. 15.

<sup>187</sup> G. Basilico, "Note", in *Milano. Ritratti di fabbriche*, cit., p. 15.

Basilico parla di un alfabeto che mette in relazione i luoghi che sta fotografando ora con altri già fotografati.

Il fotografo milanese pertanto riconosce una certa serialità di dettagli che si ripetono ma che danno anche la possibilità di vedere la traccia di una città in un'altra; i dettagli permettono non solo di creare una mappatura della città oltre la città, ma di studiare anche gli infiniti modi con cui tornano in maniera sempre diversa ma al contempo uguale nella memoria fotografica.

È fondamentale quindi il rapporto con i luoghi, che significa amare i luoghi anche se hanno aspetti brutti, come si ama una persona con i suoi difetti.

Si parla di empatia nei confronti del luogo che si va a fotografare, una dimensione psicologica di identità e di rapporto, è una dimensione particolarmente intima che si crea.

Una dopo l'altra le fabbriche si susseguono, un ritratto dopo l'altro per poi creare un unico corpo, come afferma Roberta Valtorta: «parte dai ritratti di fabbriche, che sono volti che si affacciano sulla complessità della struttura urbana, per arrivare al corpo della città e del paesaggio industriale e post-industriale».<sup>188</sup>

Ogni elemento che Basilico fotografa contribuisce alla composizione del paesaggio industriale milanese, per questo motivo la selezione degli edifici risulta essere libera, o forse sarebbe meglio dire che non esistono criteri di selezione. Gli edifici non vengono scelti per motivi estetici o architettonici, ma per una questione di completezza. Basilico vuole pertanto riportare tutti quegli elementi che creano la fisionomia della città, pur nella consapevolezza che il suo lavoro non potrà mai considerarsi completo e completato.

Nonostante il rapporto d'affetto che si crea tra il fotografo e le zone periferiche di Milano, l'inquadratura risulta essere sempre oggettiva, senza nessuna pretesa di inquadratura artistica o di caratterizzazione estetica:

Basilico in questo senso attua una pratica riconducibile al ready made, la città infatti è già formata, già esiste e già esistono gli elementi che si vanno a fotografare.

Una caratteristica che possiamo ricondurre al medium fotografico è proprio quella del ready made, del prelievo dalla realtà di forme già esistenti che diventano qualcosa di altro, qualcosa di nuovo.

---

<sup>188</sup> R. Valtorta, "Trent'anni dopo", in G. Basilico, *Milano. Ritratti di fabbriche*, cit., p. 7.



Basilico, pertanto, rintraccia come vero polo attrattivo, come simbolo della città di Milano le fabbriche, questo perché la situazione economica italiana all'epoca era caratterizzata da un primo rilancio economico e industriale, seguito poi da un netto calo. Negli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale si era infatti assistito a un particolare fenomeno, conosciuto come "miracolo italiano". Dopo un primo periodo di ricostruzione a seguito della guerra, si iniziarono a porre le basi per una rinascita economica e soprattutto per un rilancio industriale.

Il rapido sviluppo industriale permetteva all'Italia degli anni '50 di affermarsi sul mercato europeo in maniera più consistente, favorendo anche la diminuzione dell'elevato tasso di disoccupazione che ancora minava le condizioni sociali del paese. Il territorio italiano subiva in questi anni un importante processo di industrializzazione che portava anche alla costruzione di un importante numero di fabbriche e infrastrutture.

Questo processo però determinò ancora una volta un fortissimo divario tra Italia settentrionale e Italia meridionale, tanto da causare un massiccio spostamento di cittadini dalle regioni del sud verso quelle del nord, alla ricerca di maggiori possibilità di lavoro.

Meta comune di questo fenomeno di emigrazione era il cosiddetto Triangolo Industriale, composto dalle città di Milano, Torino e Genova.

L'idea è quella di rilanciare un progetto di modernizzazione del paese, tramite quelli che possono essere i marchi simbolo del made in Italy, prima tra tutte la Fiat o l'impresa privata Piaggio, entrambe sinonimo di una nuova necessità di agevolare e facilitare gli spostamenti, sia per lavoro che per svago.

In questi anni cambiano radicalmente anche le abitudini e i modi di vivere dei cittadini, grazie all'introduzione di innovazioni come la televisione, la macchina o gli elettrodomestici. Questa nuova tendenza dimostra anche la volontà di riscattare il paese dalle macerie della guerra e soprattutto di rifondare nuovi valori e nuovi ideali, che erano stati prima schiacciati dal peso del fascismo.

Tra i tre poli che costituirono il triangolo industriale, Milano ricopre un ruolo cardine per quanto riguarda la ripresa economica. Le fotografie di Basilico però riportano un contesto urbano che sembra essere, come si è detto vuoto e abbandonato, molto lontano dal grande clamore e dalla grande attrattiva che la città suscitava un tempo.

L'industria italiana negli anni Settanta è segnata da un profondo rallentamento della produzione, questo anche a seguito di un clima particolarmente teso all'interno delle stesse imprese.

Siamo infatti in un periodo di forti tensioni sociali, che sfociano in quello che è comunemente noto come "autunno caldo", in cui la grande impresa si dimostra incapace di controllare la situazione, che stava ormai degenerando. Le imprese pubbliche vedono un periodo di crisi, tanto da non riuscire più a trovare mezzi di autofinanziamento e sono pertanto costrette a chiedere un intervento statale per non rischiare il fallimento.

Le fabbriche di Basilico rendono questo senso di smarrimento e di attesa, sono ritratte nel momento del declino dell'economia industriale, «sono carcasse di un paesaggio in trasformazione»<sup>189</sup>, secondo le parole di Roberta Valtorta.

Le fabbriche sono ritratte proprio nel momento del declino dell'economia industriale, stanno attraversando un momento di transizione e di cambiamento.

Il paesaggio italiano subisce quindi una prima trasformazione nel momento in cui queste fabbriche rappresentano il cuore pulsante dell'economia del paese; saranno però destinate a una nuova trasformazione che porterà a un nuovo cambiamento del paesaggio.

Basilico coglie quindi questo duplice cambiamento, un cambiamento che comincia con la costruzione di qualcosa che non c'è ma che si ridurrà nuovamente a un'assenza: queste fabbriche sono vuote, abbandonate e potrebbero un giorno essere addirittura demolite.

Come riconosce Stefano Boeri «i volti di pietra delle fabbriche» stavano già mostrando i segni del tempo:

Più di 168 grandi aree industriali milanesi sono state dismesse [...]. La loro demolizione, la vendita e la successiva valorizzazione immobiliare del terreno su cui sorgevano hanno liberato un immenso capitale liquido. [...] Ma non basta: la demolizione dei muri in mattone, delle solette armate, dei camini fumari, delle grandi coperture in eternit, dei camminatoi sospesi ha rappresentato il versante spaziale della demolizione antropologica di decine di migliaia di

---

<sup>189</sup> *Ibidem.*

traiettorie di vita: circa 160.000 individui e famiglie di operai, impiegati, dirigenti di fabbrica, rimasti improvvisamente senza lavoro o costretti in cassa integrazione.<sup>190</sup>

Nella nota di presentazione al testo, Basilico inserisce anche indicazioni tecniche circa la strumentazione utilizzata:

Tutte le immagini sono state realizzate nell'arco di tre anni, dalla primavera del 1978 a tutto il 1980. All'inizio della ricerca mi sono mosso liberamente nelle zone che conoscevo come aree industriali e successivamente mi sono documentato su una pianta del comune di Milano scala 1:25000 [...].

Le riprese fotografiche sono state realizzate in condizioni atmosferiche e ambientali omogenee: sole brillante e conseguenti ombre nette, nelle giornate festive senza auto e persone. Sono tornato diverse volte in alcuni luoghi, fino a trovare le condizioni che ritenevo soddisfacenti, verificando l'orientamento del sole in funzione delle ombre e aspettando l'assenza di automobili o presenza indesiderate.

Ho utilizzato per le riprese una Nikon F2 con obiettivi 20 mm., 28 decentrabile e 55 mm. Film FP4, intenzionalmente sovraesposto e ingrandimenti stampati su carta Agfa Brovira.<sup>191</sup>

Nel momento in cui fotografa le fabbriche milanesi, inaugura anche la stagione del bianco e nero, che rimarrà un tratto distintivo di tutta la sua produzione artistica e fotografica.

Questa scelta da un lato richiama alla dimensione del disegno, elemento chiave del lavoro di un architetto, dall'altro lato è una scelta di carattere ermeneutico, che risulta essere determinante nel momento della sua partecipazione alla *Mission photographique de la DATAR*, in occasione della quale ha la possibilità di approfondire ancora una volta il rapporto tra l'uomo e il paesaggio, tra architettura e territorio. Questo tipo di ricerca in realtà risulta fondamentale in tutta la sua opera, non solo in *Milano. Ritratti di fabbriche*, ma anche in *Bord de Mer*.<sup>192</sup>

Questa pubblicazione risulta particolarmente cara a Basilico, dal momento che gli offre l'occasione di riordinare alcune considerazioni a seguito della *Mission*

---

<sup>190</sup> S. Boeri, "Elegia di una dismissione", in G. Basilico, *Milano. Ritratti di fabbriche*, cit., p. 15.

<sup>191</sup> *Ibidem*.

<sup>192</sup> F. Moschini, *Gabriele Basilico. Forme dell'urbano tra frammento e totalità*, cit., p. 70.

*photographique de la DATAR* per comprendere in che modo il suo lavoro sia cambiato a seguito di questa importante esperienza.

Le fotografie delle fabbriche milenesi vennero esposte nel 1983 al Padiglione d'arte contemporanea di Milano; la mostra ebbe un certo successo, tra i visitatori vi fu anche Jean-François Chevrier, che lo avrebbe poi successivamente coinvolto nella *Mission photographique de la DATAR*.

Aspetto significativo di questa lavoro risulta essere l'idea di limite, di confine «inteso quale simbolo materiale dell'incontro tra il dato umano e l'elemento naturale».<sup>193</sup>

La commissione francese permise a Basilico di approcciarsi a due temi nuovi, ovvero il paesaggio e le grandi vedute, che richiedono un modo di lavorare già caro al fotografo milanese ovvero la contemplazione: procedere lentamente ma prendere piena coscienza dello spazio.

Contemplare lo spazio porta a una percezione inedita dello spazio, legata alla lentezza dello sguardo ma legata anche all'idea di camminare, di muoversi fisicamente.

Questo movimento è una ricerca di un punto di ripresa, «così mi muovo come un raddomante alla ricerca di una sorgente [...]. È un processo di ricerca e di sperimentazione, che alla fine mi restituisce l'impressione di assorbire lo spazio».<sup>194</sup>

A seguito della prima edizione nel 1990 e una seconda nel 1992, Basilico rivede nel 2003 il suo lavoro e il progetto si presenta adesso come un'opera aperta, che permette all'autore di attingere all'archivio della sua memoria, oltre che di formulare nuove considerazioni circa questa committenza.

Egli rammenta l'importanza che questo lavoro ebbe per il suo percorso lavorativo e fotografico, dal momento che «l'incarico per la Datar» afferma Basilico «mi ha portato ad allargare l'orizzonte e ad accostarmi al paesaggio naturale, a includere spazi sempre più ampi e lontani nella rappresentazione dei luoghi».<sup>195</sup>

In occasione del suo viaggio lungo le coste francesi, Basilico non è interessato ai porti turistici ma a quelli commerciali, che diventano un riflesso diretto della fabbrica.

Nonostante Basilico si concentri sul paesaggio, in occasione del suo viaggio in Francia, non mancano negli scatti elementi architettonici quali case, pali della luce,

---

<sup>193</sup> *Ibidem*.

<sup>194</sup> G. Basilico, *Architetture, città, visioni*, cit., p. 91.

<sup>195</sup> G. Basilico, "Per una lentezza dello sguardo", in G. Basilico, *Bord de Mer* (1990), Baldini & Castoldi, Verona, 2003, p. 2.

strade o fabbriche che fumano in lontananza e che creano un corpo unico con l'orizzonte.

Se nel lavoro circa le fabbriche milanesi la strada risulta elemento cardine, come punto basso verso il quale le persone guardano e si muovono nel tessuto urbano, in occasione di *Bord de Mer* assume importanza l'acqua, sia a livello lavorativo (sfruttata dalle industrie e per il trasporto) ma anche come luogo di svago.

Allo stesso modo, in *Milano. Ritratti di fabbriche* è evidente il rapporto tra Basilico e la pittura metafisica, in modo particolare con le opere di Sironi, il quale dipinge paesaggi urbani industriali e solitari, «nelle fotografie della fabbriche di Basilico c'è anche un pensiero alla amata architettura semplice di Aldo Rossi, nonché il ricordo dei paesaggi urbani di Mario Sironi, con rare case, gru, cavalcavia, e di Umberto Boccioni con le fabbriche e le ciminiere in lontananza, e dei malinconici e vuoti metafisici di Giorgio de Chirico».<sup>196</sup>

In alcune delle fotografie presenti in *Bord de Mer* si intravede, invece, un richiamo alla pittura di Seurat, in modo particolare al dipinto *Bagnanti ad Asnières*.

Nella foto dal titolo *Boulogne sul mar*, datata 1984, sono ritratte figure umane che fanno il bagno e bambini che giocano in spiaggia, mentre nell'orizzonte si apre la zona industriale e si intravedono navi da carico.

Una simile situazione venne dipinta esattamente cento anni prima da Seurat: al paesaggio bucolico dove prendere una pausa dalla quotidianità, rispondono le fabbriche che incessantemente producono.

L'opera di Basilico pertanto «è volta, in modo particolare, a individuare quegli spazi ibridi della città che mettono in scena il racconto ordinario della vita di tutti i giorni, così come a scrutare il tempo accelerato del presente, che col passato intrattiene rapporti sempre più esili e fragili».<sup>197</sup>

Porto e periferia industriale, due esempi di paesaggi costruiti, nei quali il tempo sembra fermarsi e rimanere sospeso.

Quell'alfabeto di richiami e dettagli di cui Basilico parla trova una chiara esemplificazione proprio nel porto e nella periferia, nel rapporto che si crea tra il paesaggio francese e il paesaggio industriale milanese.

---

<sup>196</sup> R. Valtorta, "Gabriele Basilico e Milano: un legame particolare", in G. Calvenzi, *Basilico Milano*, Contrasto, Roma, 2015, p. 195.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

A conclusione di questa trattazione circa la fotografia di Gabriele Basilico, vorrei riportare alcuni brevi indicazioni che ho avuto modo di poter annotare durante un incontro con il già citato Pierre-Alain Croset, in quale definisce così la fotografia di Basilico:

Direi antimonumentale, o anticelebrativa, che parte dalla dimensione quotidiana, dalla dimensione quotidiana e dal fatto che fosse impensabile per lui l'idea di avere un ritocco della fotografia. Ricordo che diceva che i fili elettrici sono importanti, come i difetti, i difetti della realtà, siamo di fronte a un realismo critico che può essere anche democratico. Non c'è idea della celebrazione estetica come era nella fotografia dei ritratti di personaggi importanti, ma importante è la dimensione della vita quotidiana, concentrata sulla realtà. per questo motivo la periferia è trattata con lo stesso valore di un centro storico.

### 3.1.1 L'influenza dei coniugi Becher e la Scuola di Düsseldorf

Come citato, la compostezza e la scultorea presenza delle fabbriche fotografate da Gabriele Basilico richiamano l'esperienza della Scuola di Düsseldorf, di cui Bernd e Hilla Becher furono i principali fautori.

I coniugi Becher istituirono nel 1976 la Classe di fotografia alla Kunstakademie di Düsseldorf, in una città che si presentava in quel momento un luogo di eccellenza nella produzione fotografica. Il rettore dell'istituzione, lo scultore Norbert Kricke, dovette convincere a lungo Bernd di assumere il ruolo di insegnante, una nomina che poteva accettare solo però separatamente dalla moglie Hilla.

Bernd Becher divenne pertanto il primo professore di fotografia artistica in un'accademia di belle arti tedesca, un ruolo non di grande prestigio e con un corso di soli sei studenti. I primi studenti di Bernd Becher furono Candida Höfer, Axel Hütte, Thomas Struth e Thomas Ruff.

È comunque noto che anche Hilla prese parte alla didattica offerta dal marito durante le sue lezioni e molto spesso si tenevano riunioni anche nella casa dei Becher, un ex cartiera a Düsseldorf dove si studiavano, oltre ai lavori dei docenti, fotografie di importanti artisti, come Atget, Evans e Ruscha.

Bernd e Hilla Becher si dimostrarono abili docenti, infatti il loro insegnamento non uniformò lo stile degli alunni ma portò allo sviluppo di posizioni e modi di vedere il mondo individuali e personali.

L'etichetta "Scuola di Düsseldorf" iniziò fin dai suoi primi passi ad affermarsi anche oltre i confini tedeschi, tanto che in una pubblicazione su "Photo Art, la fotografia del XX secolo" viene così citata:

L'etichetta "Classe di Becher" o "Scuola di Düsseldorf" definisce, anche in riferimento alla successiva generazione di allievi, una visione fotografica oggettivante da una certa distanza che si differenzia con nettezza dalle pratiche giornalistiche o documentaristiche di altri fotografi tedeschi, caratterizzate da un linguaggio iconografico più libero. Negli anni Novanta del Novecento la definizione di Scuola di Düsseldorf è, per il pubblico, sinonimo di fotografia tedesca tout court, in un rapporto di continuità con la Nuova oggettività.<sup>198</sup>

---

<sup>198</sup> S. Gronert, *La Scuola di Düsseldorf. Fotografia contemporanea tedesca*, Johan & Levi editore, tr. it. di Cinzia Sinigalia, Milano, 2009, p. 14.

I coniugi Becher si dimostrarono particolarmente attenti allo sviluppo di quelle nuove tendenze che in quegli anni caratterizzavano il mondo dell'arte, dal Minimalismo all'Arte Concettuale, ma allo stesso tempo anche di quelle che stavano diventando figure di riferimento del panorama artistico internazionale, tra cui Joseph Beuys, Marcel Broodthaers e Daniel Buren.

Si misero però subito in netto ed evidente distacco rispetto alla figura di Otto Steinert, il quale fu fautore di una fotografia definita soggettiva, a seguito di una serie di mostre così intitolate da Steinert stesso.

Questo tipo di fotografia soggettiva si mostrava, agli occhi dei Becher, come una mera illusione della realtà, una realtà che veniva celata dietro a un velo estetizzante, come afferma Hilla: «Steinert e quelli della sua generazione non volevano guardare indietro e nemmeno volevano vedere il presente, il loro sguardo era diretto solo al futuro. Era una specie di fuga».<sup>199</sup>

Il diverso approccio di Bernd e Hilla Becher appare subito evidente: fotografie in bianco e nero, di dimensione 30 x 40 oppure 50 x 60, raffiguranti impianti o oggetti industriali come torri d'acqua, di raffreddamento, gasometri o capannoni.

Soggetti semplici che si stagliano contro un cielo dai toni grigi e nuvolosi, in cui la luce permette di mettere in risalto una differenziazione fotografica delle tonalità di grigio.

Gli oggetti si presentano agli occhi dello spettatore nitidi, privi di una qualificazione estetica e lontani dal mondo animato della vita umana, non si percepiscono uomini o automobili (entrambi elementi di primaria importanza per il funzionamento di tali impianti), l'attenzione cade sul semplice oggetto, che si erge a «scultura anonima»<sup>200</sup>, secondo le parole dei Becher: «Sono essenzialmente costruzioni in cui si riconosce il principio stilistico dell'anonimità. Risultano peculiari grazie a, e non malgrado, la mancanza di creatività formale».<sup>201</sup>

In risposta alla *fotografia soggettiva* di Steinert, i Becher prediligono una certa anonimità e oggettività, tanto che l'intenzione era quella di intitolare la loro mostra in occasione dell'esposizione alla Kunsthalle di Düsseldorf nel 1969, *Fotografia*

---

<sup>199</sup> Ivi, p. 18.

<sup>200</sup> *Ibidem.*

<sup>201</sup> *Ibidem.*



*oggettiva* (la mostra verrà poi intitolata *Sculture anonime. Confronti formali di costruzioni industriali*).

L'oggettività con cui i Becher guardano alle costruzioni industriali (e più in generale al mondo esterno) si riflette anche nella peculiare cura e attenzione con cui le fotografie vengono disposte.

La disposizione non risulta casuale: dalle 6 alle 24 fotografie vengono infatti collocate su pannelli o tavole, al fine di creare un complesso tematico e un rigore tipologico (che dà in il nome a questo tipo di rappresentazione, chiamata tipologia appunto) e scientifico che permette una visione separata ma al tempo stesso comparativa delle immagini.

Da questa componente comparativa, che i Becher mettono in atto nel momento in cui espongono le loro fotografie, deriva un certo tono poetico, narrativo e al tempo stesso un sentimento quasi nostalgico, che scaturisce dalla consapevolezza circa il destino delle strutture fotografate.

Come riconosce Stefan Gronert: «L'accentuazione del principio seriale relativizza la forza espressiva della singola opera, proprio perché richiede la visione comparativa di più immagini equivalenti [...] l'accentuazione del carattere seriale della fotografia si sposa coerentemente con un atteggiamento archivistico verso i soggetti ritratti».<sup>202</sup>

L'atteggiamento dei Becher nei confronti dei monumenti industriali non ha però caratteri di denuncia sociale o di celebrazione, il loro interesse si volgeva invece verso l'attenzione delle forme industriali in relazione con il paesaggio in cui erano collocate, nel tentativo di creare un archivio di determinate strutture che il tempo avrebbe distrutto e di conseguenza cancellato.

La metodicità con cui i Becher scattano dimostra questo intento di archiviazione delle forme industriali, create senza un fine estetico ma per una più semplice motivazione economica.

La ricerca dei Becher dimostra però una radicale differenza rispetto a quella mossa da Gabriele Basilico nei confronti delle fabbriche milanesi: i coniugi tedeschi non fotografano resti archeologici industriali, fotografano qualcosa che è ancora funzionante nel presente, ma che non sarà più invece utile nel futuro.

---

<sup>202</sup> Ivi, p. 19.

Bernd e Hilla Becher guardano alla realtà presente, «niente archeologia- affermano- noi ci occupiamo solo di edifici funzionanti»<sup>203</sup>, essi fotografano sistemi industriali funzionanti per catalogare le loro infinite varianti, al fine di mostrare non una fotografia autonoma ma una raccolta idealmente infinita di strutture apparentemente tutte uguali.

Il possibile infinito archivio a cui i Becher danno vita ha come unico limite quello che gli stessi artisti si impongono, sono infatti loro a stabilire in quale momento porre fine alla loro ricerca. Questa notazione è particolarmente importante perché non li rende schiavi delle costruzioni che fotografavano, ma li mette in connessione con esse fino al momento che ritenevano più opportuno.

La serie inaugurata dai Becher parrebbe essere, come si è detto, infinita: da un lato lo è sicuramente, dal momento che infinite sono le strutture fotografabili, ma si presenta in realtà abbastanza serrata dal punto di vista metodico, un metodo semplice e rigoroso. A seconda del soggetto che sceglievano di fotografare sfruttavano tre forme di rappresentazione: una prima riguarda immagini in cui il soggetto veniva fotografato per intero e che pertanto occupava il formato con la sua interezza. Si trattava in questo caso di strutture dalla forma geometrica chiusa, come nel caso di torri di raffreddamento o gasometri.

Al fine di rendere poi una certo grado di omogeneità nel momento in cui le fotografie venivano disposte, le differenze di misura venivano celate dietro a una riduzione scalare che poneva tutte le forme sullo stesso piano.

Un secondo approccio riguarda gli scatti di dettagli, che quindi occupano per intero la superficie della fotografia. Infine, il terzo approccio riguarda un complesso più ampio di strutture ed edifici, di dimensioni pertanto più vaste e con un' articolazione spaziale più complessa. L'intento in questo ultimo caso era quello di mostrare come gli edifici si organizzassero nello spazio, quali relazioni venivano a crearsi tra diverse strutture. Se la città di Basilico è in attesa di una sua rinascita dopo un abbandono, le strutture dei Becher sono invece in attesa di un abbandono: ciò che accomuna questi stati

---

<sup>203</sup> S. Scateni, *L'altoforno è la vera astrazione. Parola di Hilla Becher, artista*, in "l'Unità", 28 gennaio 2009, p. 38; [https://archivio.unita.news/assets/main/2009/01/28/page\\_038.pdf](https://archivio.unita.news/assets/main/2009/01/28/page_038.pdf) [ultimo accesso in data 1 dicembre 2020].

d'animo è però l'utilizzo del bianco e nero, che permette all'immagine di presentarsi in maniera oggettiva agli occhi dello spettatore.

Il bianco e il nero non solo annullano lo spazio circostante all'immagine ma permettono anche di esaltare le linee e i volumi degli edifici, permettono di creare una geometria delle forme netta e decisa.

La visione frontale permette di esaltare l'oggettività ma permette anche di mostrare il soggetto nella sua interezza: esso deve mostrarsi così come è e solo la visione frontale permette di non distorcere lo sguardo e di non modificare la percezione delle forme e delle dimensioni.

Basilico, nel suo lavoro su Milano, voleva cercare una precisa identità alla città in cui si muoveva, voleva ricomporre con i suoi scatti il ritratto della città. Se Basilico cerca un volto, un'identità, i Becher parlano invece di sculture anonime, dal momento che il loro costruttore non ha nome nella maggior parte dei casi, ma al tempo stesso anonime perché non più riconducibili a una specifica città o a un luogo specifico, quindi non riconducibili a una specifica identità.

Da un lato abbiamo pertanto una percezione emotiva forte del fotografo nei confronti del paesaggio urbano che gli si apre davanti agli occhi, dall'altra parte abbiamo un inventario di immagini che rimangono anonime, che non creano un legame così forte con chi le guarda.

Alla percezione emotiva forte di Basilico nei confronti di Milano in particolare (ma anche nei confronti di Beirut, per citare solo un altro caso), risponde un distacco emotivo che rende i toni più freddi.

Il punto di partenza della loro indagine risulta essere il domandarsi a cosa servissero le strutture che andavano a fotografare, solo una volta capito e studiato il loro funzionamento potevano renderlo al pubblico in maniera evidente e precisa: l'attenzione non si rivolge solo alla forma architettonica ma anche alla funzione di una struttura.

Dall'indagine sulla funzione, legata anche alla forma, deriva l'attenzione riservata dai coniugi Becher al paesaggio, che come il paesaggio italiano fotografato da Basilico e

Ghirri, ha subito un certo grado di trasformazione, sia dal punto di vista territoriale che dal punto di vista della percezione da parte dello spettatore.<sup>204</sup>

Il paesaggio si presenta come testimonianza netta delle grandi trasformazioni e dei grandi avvenimenti che hanno segnato l'Europa nel corso del '900, e soprattutto in seguito alla Seconda guerra mondiale.

Come si è potuto vedere nel capitolo precedente, in questi anni si sviluppò un nuovo modo di guardare il paesaggio, come ampiamente dimostra il viaggio in Italia organizzato da Luigi Ghirri.

Il paesaggio non è più soltanto la bella veduta o il bel vedere, tanto che Renger-Patzsch, proprio a seguito del secondo conflitto mondiale, dichiarò che la fotografia di paesaggio aveva un nuovo compito, ovvero quello di riflettere sul disordine del mondo.<sup>205</sup>

I coniugi Becher sono fotografi di paesaggio, un paesaggio in trasformazione, un paesaggio industriale, *Industriellandschaften*, titolo della raccolta pubblicata nel 2002 ma che raccoglie fotografie scattate negli anni precedenti, nelle quali vengono mostrate miniere di carbone e di ferro, centrali elettriche o centri abitati che sorgevano vicino a queste strutture, per capirne, come si è detto, i rapporti e i legami.

Come Basilico rintraccia nelle diverse città che fotografa i segni della sua Milano o comunque segni che tornano e che creano una sorta di coesione o connessione tra le città, i Becher crearono una serie di fotografie che catturavano sì elementi diversi in luoghi diversi, ma nei quali era possibile rintracciare dettagli comuni e questo permetteva loro di accostare tutte queste diverse strutture, per creare un percorso nuovo e inedito.

---

<sup>204</sup> Tesi di laurea di Silvia De Leonardis, *Bernd e Hilla Becher e l'analogia*, relatrice R. Dreon, Univeristà Ca Foscari, Venezia, a. a. 2013/2014; <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/5128/9875641180247.pdf?sequence=2> [ultimo accesso in data 1 dicembre 2020].

<sup>205</sup> *Ibidem*.

### 3.2 Dan Graham e lo spazio pubblico/privato: *Homes for America* e la collaborazione con le riviste

«Dopo il fallimento della galleria [la John Daniels] ho cominciato a scattare fotografie di case nei suburbi. Non avendo denaro e nessuna educazione artistica, la fotografia offriva il vantaggio di non costare e di non avere bisogno di alcuna abilità specifica»<sup>206</sup>, nacque così *Homes for America*, lavoro pubblicato sulla rivista “Arts Magazine” tra il dicembre 1966 e il gennaio 1967.

In un saggio relativo alle pubblicazioni di Graham per le pagine delle riviste, l’artista americano ripercorre il suo avvicinamento al mondo dell’arte, proprio nel momento in cui alcuni amici gli proposero di aprire una galleria, la John Daniels, che fece una personale di Sol Le Witt, oltre ad altre collettive di artisti “proto-minimalisti”.

Tra gli artisti che sarebbero dovuti passare in galleria c’era anche Robert Smithson, ma già alla fine della prima stagione furono costretti a chiudere per fallimento; Graham ricorda come per lui fosse stato estremamente utile gestire, seppur per un breve periodo, una galleria dal momento che ebbe modo di conoscere importanti artisti come Dan Flavin, Donald Judd o il già citato Robert Smithson.

«L’anno successivo alla chiusura della galleria, cominciai a misurarmi con lavori che potevano essere interpretati come una reazione all’esperienza della galleria, ma anche come una risposta alle contraddizioni che avevo rilevato negli artisti della galleria», affermò Graham.<sup>207</sup>

Egli stesso riconobbe come in quegli anni l’orizzonte artistico fosse attraversato da due correnti che si indirizzavano verso un diverso ambito espositivo: da una parte la pop art americana, la quale si rivolgeva al mondo dei *media*, e dall’altra il minimalismo, i cui artisti ideavano e creavano le loro opere in relazione e in connessione con lo spazio espositivo delle gallerie, «era la galleria stessa a fornire la struttura formale dell’arte in relazione alla propria struttura architettonica interna. [...] La galleria funzionava letteralmente come parte dell’arte».<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> D. Graham, *Scritti e interviste 1965-1995*, materiali a c. di Adachiara Zevi, I libri di Zerynthia, Roma, 1996, p. 16.

<sup>207</sup> D. Graham, “I miei lavori per le pagine delle riviste. Una storia dell’Arte Concettuale”, in *Scritti e interviste 1965-1995*, cit., p. 151-152.

<sup>208</sup> Ivi, p. 151.

Se il minimalismo, quindi, fa della galleria il suo «sostegno oggettivo»<sup>209</sup>, la Pop Art invece «trae il suo significato dal mondo circostante delle immagini e dei *media*».<sup>210</sup> Proprio dalla sua esperienza diretta nella gestione di una galleria, Graham imparò l'importanza delle riviste all'interno del mondo dell'arte, riconoscendo quanto fosse fondamentale la recensione di un lavoro artistico per ottenere lo *status* di arte vero e proprio: «sembrava che per avere valore, per essere definita come arte, bastasse che l'opera fosse esposta in una galleria e poi che se ne scrivesse e la si riproducesse su una rivista d'arte».<sup>211</sup>

I lavori per le riviste di Graham assumono una duplice natura, dal momento che alcuni scritti appaiono come autonomi mentre altri risultavano collegati alle informazioni presenti nelle pagine di quella medesima rivista.

In *Ma Position*, Graham definisce il suo lavoro *Schema*, come il più «assoluto»<sup>212</sup> tra quelli svolti per una rivista.

La particolarità di *Schema* è la sua possibilità di esistenza solo in relazione alla pubblicazione su una rivista: se infatti solitamente le riviste d'arte riproducono tra le pagine opere d'arte che già esistono e che vengono esposte nelle gallerie, il lavoro in questione esiste prima come pubblicazione e poi come esposizione.

Elemento che rende *Schema* ancora più interessante è la possibilità della sua riproposizione in maniera sempre nuova e inedita, a secondo del contenuto a cui viene accostato.

L'opera pertanto non pretende di autodefinirsi entro un significato univoco e globale ma tramite una serie di varianti, dal momento che ogni pubblicazione risulta diversa dalle altre.

In *Schema* risulta già evidente l'intento dell'artista, che sarà alla base anche di *Homes for America*, ovvero creare un arte pop disponibile che, però, al tempo stesso restituisse l'idea di deperibilità, ma che non potesse essere esposta in un museo o in una galleria. Nonostante *Schema* venisse etichettato come lavoro di Arte Concettuale, Graham riteneva che non avesse nulla a che fare con questo ambito artistico: «Il paradosso era che non si trattava né di un vero concetto né di una vera cosa

---

<sup>209</sup> Ivi, p. 156.

<sup>210</sup> *Ibidem*.

<sup>211</sup> Ivi, p. 155.

<sup>212</sup> D. Graham, *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, Nouveau Musée/Intitut, Villeurbanne, 1992, p. 20.

materiale»<sup>213</sup>, viveva per lo più in un limbo, al limite tra l'ambito materiale e quello concettuale.

In *For publications*, Graham inserisce alcune osservazioni a riguardo del suo lavoro Schema: «It is not “art for art’s sake”. Its medium is in-formation. Its communicative value and comprehension is immediate, particular and altered as it fits the terms (and time) of its system or context (it may be read in)».<sup>214</sup>

Il lavoro che egli ritiene più convenzionalmente vicino a un vero e proprio articolo di giornale è *Homes for America*, il quale si componeva di fotografie di complessi abitativi suburbani scattate nel corso di due anni.

Queste case fiorirono particolarmente dopo la fine della Seconda guerra mondiale, soprattutto nelle zone della California: «Large-scale “tract” housing “developments” constitute the new city».<sup>215</sup>

Erano case modulari, accessibili per il loro basso costo e disponibili in diversi modelli e colori, che Graham afferma esistere nonostante i canoni della «buona architettura» dal momento che «non sono costruite per soddisfare bisogni o gusti individuali».<sup>216</sup>

In uno dei testi che accompagnano le fotografie, le case vengono così presentate, a seconda della loro struttura: «The standard unit is a box or a series of boxes, sometimes contemptuously called “pillboxes”. When the box has a sharply oblique roof is called a Cape Cod. When it is longer than wide it is a “ranch”. A two-story house is usually called “colonial”».<sup>217</sup>

*Homes for America* però apparve subito come opera chiave all'interno del percorso artistico di Graham, prima di tutto perché come egli afferma nel suo testo in lingua francese, *Ma Position*, non era pensata come opera d'arte ma come articolo di giornale: «Je pense que le fait que *Homes for America* n'était en fin de compte qu'un article dans un magazine et ne se prétendait nullement une œuvre d'art, constitue son aspect le plus important».<sup>218</sup>

---

<sup>213</sup> Conversazione con Ludger Gerdes, in D. Graham, *Scritti e interviste 1965-1995*, cit., p. 193.

<sup>214</sup> D. Graham, *For Publications*, Marian Goodman Gallery, New York, 1991, p. 31.

<sup>215</sup> Ivi, p. 16.

<sup>216</sup> A. Zevi, “L'arte è un segno sociale”, in *Scritti e interviste 1965-1995*, cit., p. 17.

<sup>217</sup> D. Graham, “Homes for America”, in D. Graham, *For publications* (1975), cit., p. 16.

<sup>218</sup> D. Graham, *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, cit., p. 22.

Un ulteriore carattere essenziale risulta essere il fatto che le fotografie non vengono percepite come isolate sulla pagina, ma come parte della struttura generale dell'articolo nella sua totalità.

Graham spiega il rapporto che intercorre tra le fotografie e il testo vero e proprio: «Ce sont des illustrations du texte ou, inversement, le texte fonctionne en relation avec les photographies, modifiant donc leur sens».<sup>219</sup>

Queste abitazioni facilmente componibili trovano una loro ricomposizione sulla pagina di giornale, e la struttura a griglia entro la quale vengono disposte ripropone la modularità con cui si presentano nella realtà; al contempo, i testi presentano le loro possibilità combinatorie.

Infine, fa riferimento al gusto del proprietario, definito inessenziale, dal momento che «l'abitazione non è stata progettata per “durare per generazioni” e, al di fuori del contesto immediato “qui e ora”, è inutilizzabile; pronta per essere buttata via».<sup>220</sup>

Lo stesso articolo assume due delle caratteristiche appena citate, ovvero l'obiettività e l'inessenzialità, nel momento in cui le fotografie vengono disposte ma al contempo anche nel momento della loro medesima fruizione: l'opera, dopo essere stata pubblicata e letta, viene buttata via, proprio come le abitazioni le quali sopravvivono solo in questo preciso momento; entrambi però possono essere ripubblicati e rimontati in altri contesti o luoghi.

Questi elementi rendono *Homes for America* un lavoro particolarmente complesso, nel quale si fondono istanze care all'immaginario pop ma al tempo stesso elementi tipici del formalismo minimalista.

L'idea era pertanto quella di ridurre l'oggetto minimalista a una forma puramente bidimensionale, nella quale non vi era ricerca o gusto estetico.

*Homes for America* si presenta come una doppia proposta in un unico testo, secondo le parole di Brian Hatton: «A una prima lettura, ci si trova davanti a un resoconto sulle case in serie (tract houses). [...] Grazie a un attento esame delle illustrazioni e delle permutazioni, il testo si trasforma in una proposta per la serialità minimalista: sistemi di “strutture primarie”, composti da “oggetti specifici”»<sup>221</sup> per citare Donald Judd.

---

<sup>219</sup> *Ibidem*.

<sup>220</sup> A. Zevi, “L'arte è un segno sociale”, in *Scritti e interviste 1965-1995*, cit., p. 17.

<sup>221</sup> B. Hatton, *Dan Graham. Pavilions*, Testo & Immagine, Roma, 2002, p. 28.



A questa componente, si aggiunge però il tratto di reportage antropologico, dal momento in cui gli scatti di case testimoniano la vita vissuta, tra «tipologie generiche e cliché commerciali: architettura pop».<sup>222</sup>

Graham però non si limita solamente a combinare questi elementi, ma aggiunge anche una certa connotazione politica e sociale, dal momento che «l'arte è un segno sociale».<sup>223</sup>

Questo elemento sociale è fattore determinante di una rivista, definita dall'artista come «parte di una cornice socio-economica che determina in parte quella psicologica»<sup>224</sup>, dal momento che le persone comprano una specifica rivista con la quale condividono idee e pensieri, pertanto ognuna di esse si indirizza verso un preciso pubblico e a un preciso mercato.

Proprio le riviste infatti sono un veicolo per attribuire valore a un lavoro, in un'intervista con Ludger Gerdes rilasciata nel 1991, Graham sostenne che il valore di un'opera dipendeva dalla sua riproduzione prima ancora che dalla possibilità di acquisto e le riviste si presentavano come mezzo facile e veloce per riprodurre e diffondere un lavoro.

La diffusione però ha una durata ben precisa, che per quanto riguarda il medium della rivista occupa un tempo di breve durata, in questo senso Graham rintraccia una delle principali differenze tra le operazioni artistiche in galleria e le pubblicazioni: «mentre l'arte in galleria si definisce per il suo carattere “atemporale”, le riviste presuppongono una nozione di tempo presente, che vale in quanto attuale e in quanto ogni fascicolo è un aggiornamento dei fatti che accadono».<sup>225</sup>

Ecco che allora ritorna quel parallelismo che Graham creava tra le case suburbane e le pagine di un giornale, entrambe destinate a un *hic et nunc*, a cui fa seguito una distruzione per una poi eventuale ricostruzione e riproposizione.

A proposito degli edifici fotografati da Graham, Robert Smithson sostenne: «Come altri artisti, Graham sa leggere il linguaggio degli edifici. Le case a blocchi che popolano dal dopoguerra i suburbi comunicano le loro aree territoriali morte o i loro

---

<sup>222</sup> *Ibidem.*

<sup>223</sup> A. Zevi, “L'arte è un segno sociale”, in *Scritti e interviste 1965-1995*, cit., p. 18.

<sup>224</sup> *Ibidem.*

<sup>225</sup> D. Graham, “I miei lavori per le pagine delle riviste. Una storia dell'Arte Concettuale”, in *Scritti e interviste 1965-1995*, cit., p. 15.

luoghi nella forma di una permutazione linguistica [...]. La lettura contestuale degli edifici e della loro grammatica consente all'artista di evidenziare antiquati appelli alla "funzione" e all'utilitarismo».<sup>226</sup>

*Homes for America* pertanto manifesta una duplice valenza, da una parte infatti era una contestazione al sistema delle gallerie ma al tempo stesso si presentava come una messa in mostra della situazione socio-architettonica delle periferie. Questi sobborghi sono infatti costruiti secondo uno schema ben preciso, che solitamente include al suo interno anche centri commerciali o zone industriali, a creare una vera e propria geografia periferica.

Nella serie di *Homes for America* molti hanno letto il fatto che queste immagini volessero rappresentare l'alienazione della vita delle persone.

L'intento era invece quello di rappresentare un nuovo tipo di borghesia, Graham evidenzia come l'architettura non alieni le persone ma abbia creato un nuovo stile di vita e un nuovo modo di vivere questi spazi.

Quello che a Graham interessa è vedere in che modo queste persone entrano e vivono in questi spazi, modificando anche la percezione di essi.

La vita di queste persone non è alienata, non è caratterizzata da infelicità, ma da questa costruzione decisa a tavolino dagli architetti deriva poi una nuova vitalità, che rappresenta anche un nuovo stile di vita di coloro che vi abitano.

Questo elemento di vitalità tornerà in maniera molto netta nel lavoro che Graham svolse nel 2011 a Brescia, la periferia bresciana non è luogo di alienazione ma luogo di relazioni umane che in esse avvengono.

Da questo deriva anche il fatto che i Padiglioni di Graham non siano architetture, ma siano momenti di interazione umana: momenti in cui le persone si comportano in un certo modo e il loro comportamento influenza o si riflette su quello degli altri presenti. Graham analizza il rapporto tra queste strutture modulari e l'ambiente circostante, come viene fatto notare dallo stesso Smithson, queste case sono pensate per essere collocate in «dead land areas», ma «there is no organic unity connecting the land site and the home. Both are without roots-separate parts, in a larger, pre-determinate, synthetic order».<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> A. Zevi, "Dal presente al presente continuo", in *Scritti e interviste 1965-1995*, cit., p. 20.

<sup>227</sup> D. Graham, *For Publications*, cit., p. 18.

Queste strutture si inseriscono in contesti che subiscono una trasformazione che deriva dalla vitalità: l'attenzione di Graham si focalizzava sui rapporti umani all'interno dello spazio architettonico. Come mi raccontò Maurizio Bortolotti, Dan Graham non guarda alle strutture portanti o all'architettura esterna, quanto più alla vita dentro l'architettura, come le persone si muovono e interagiscono all'interno di queste strutture, nelle quali ci si riunisce e ci si trova in un certo gruppo.

*Homes for America* era originariamente pensato per la mostra *Projected Art* al Finch Museum of Art di New York; la pubblicazione invece colse Graham di sorpresa, dal momento che 4 o 5 immagini vennero sostituite con fotografie a opera di Walker Evans e appartenenti alla sequenza *Wooden Houses*, scattata negli anni Trenta a Boston.

Graham non conosceva però il lavoro di Evans, egli stesso ammette infatti di non essere stato influenzato dal suo lavoro, nonostante trovi una certa affinità dal momento che entrambi sfruttano le pagine delle riviste e si mettono in relazione con la serialità della Minimal Art e con i cartelloni pubblicitari dell'arte pop.

Non solo, nonostante il loro percorso sembri procedere in senso contrario, «dalla città ai suburbi Evans, all'opposto Graham»<sup>228</sup>, quest'ultimo riconosce come entrambi fossero «affascinati dalla piccola borghesia ai limiti delle baraccopoli rurali industriali. In altre parole, ai margini dell'urbanesimo delle città».<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup> A. Zevi, "L'arte è un segno sociale", in *Scritti e interviste 1965-1995*, cit., p. 18.

<sup>229</sup> Catalogo mostra, *Dan Graham-Gabriele Basilico. Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, curata da Maurizio Bortolotti presso la galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio, 2011, JRP|Ringier, Zurigo, 2011.

### 3.2.1 Collegare arte e ambiente: i *Pavilions*

La critica alla galleria come spazio espositivo e l'attenzione per i complessi suburbani tornano anche nelle opere successive a *Homes for America*, assumendo però connotati differenti.

I lavori degli anni '70 infatti sono caratterizzati da un ritorno allo spazio espositivo, nonostante la galleria non venga rivalutata da Graham in ordine al suo carattere di contemplazione, e un ritorno alle case suburbane, non più come immagini bidimensionali ma come veri spazi architettonici, presentati nella loro tridimensionalità.

Egli stesso riconosce come il suo lavoro sia un ibrido di arte e architettura, mostrando però sempre un occhio critico nei confronti di entrambe: di una cosa Graham è sicuro, non si definirebbe mai un architetto.<sup>230</sup>

Il ritorno allo spazio espositivo avviene tramite l'invito alla Biennale di Venezia del 1976, nella sezione *Arte/Ambiente* a cura di Germano Celant, con la già citata installazione *Public space/Two Audiences*.

Come si è precedentemente visto, Graham ribalta quelli che sono i caratteri canonici di un'opera d'arte, in questo caso è lo spettatore a venire messo in mostra e a mettersi in mostra, attraverso i materiali e la struttura dei box in cui viene invitato a entrare.

L'interesse invece per le case suburbane si dimostrò in *Alternation of a Suburban House* del 1978. Graham stesso commentò questo lavoro, affermando come «l'intera facciata di una tipica casa suburbana è stata rimossa e sostituita da un'unica lastra di vetro trasparente. All'interno, all'incirca a metà, e parallelo alla facciata di vetro, uno specchio divide la facciata in due zone».<sup>231</sup>

Queste manipolazioni, che Graham inserisce all'interno dell'abitazione, svolgono una funzione ben precisa: «La facciata di vetro rivela le zone giorno interne e le mette in mostra come una vetrina. Lo specchio interno mostra anche l'osservatore che sta fuori, visto nello specchio, mentre guarda dentro».<sup>232</sup>

Abbatte la facciata e sostituirla con una grande vetrina significa rompere anche le barriere tra lo spazio pubblico e lo spazio privato, dal momento che i passanti possono

---

<sup>230</sup> D. Graham, *Padiglioni in Italia*, cit., p. 2.

<sup>231</sup> B. Hatton, *Dan Graham. Pavilions*, cit., p. 5.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

violare la privacy di coloro che vi abitano, guardando oltre il vetro ma avendo in risposta la medesima immagine di se riflessa nello specchio.

Se la facciata della casa suburbana esprime l'identità personale del padrone di casa, la vetrina che Graham sostituisce comporta inevitabilmente una perdita di quell'identità definita dalla comunità, ma al tempo stesso, il riflesso dello specchio mette a nudo il rapporto della casa con il contesto sociale che le è attorno.

«L'approdo originale ai padiglioni contempla» afferma Adachiara Zevi «come condizioni preliminare l'indagine critica sull'esistente (*Homes for America*) e la sua possibile trasformazione (*Alternation of a Suburban House*)». <sup>233</sup>

La vera peculiarità dei padiglioni però risiede in quelle che sono tre parole d'ordine all'interno del lavoro di Dan Graham: carattere sociale, pubblico ed educativo dell'opera, «l'idea del padiglione ha molto a che fare con la possibilità di collegare l'arte con il mondo reale. Evoca la storia, il parco e la città piuttosto che il solo mondo artistico come contesto». <sup>234</sup>

I caratteri essenziali insiti in *Alternation of a Suburban House* trovano una nuova sintesi in un progetto del 1978 ma realizzato poi nel 1982 in occasione della Documenta 7 a Kassel, ovvero *Two Adjacent Pavilions*.

La struttura venne collocata in una zona adibita a parco, lungo il corso del fiume Kleine Fulga, e inserita in una fitta zona boschiva.

L'opera è concepita per uso pubblico, dal momento che i moduli di cui è composta possono essere visti sia dall'interno che dall'esterno. Questi moduli, tutti della stessa dimensione, nei loro quattro lati sono composti dalla stessa percentuale di vetro specchiante, vi è però una differenza: uno dei due ha il soffitto di vetro trasparente, mentre il secondo risulta essere impermeabile alla luce, essendo ricoperto da un materiale che non riflette.

Durante il giorno si crea pertanto un gioco di riflessi: se il padiglione con il tetto coperto non permette alla luce di attraversarlo, le pareti esterne risultano più riflettenti, pertanto gli spettatori esterni vedranno più il loro riflesso che le persone all'interno del modulo.

---

<sup>233</sup> A. Zevi, "L'utopia come incursione", in *Scritti e interviste 1965-1995*, cit., p. 58.

<sup>234</sup> Ivi, p. 59.

Al contrario, il padiglione con il soffitto trasparente permette alla luce di entrare e di infrangersi contro le pareti interne. Per questo motivo, le persone esterne vedono più nitidamente l'interno, mentre chi vi è dentro vedrà il suo riflesso e poco invece della situazione esterna.

Tutto è però in continuo cambiamento, in base alle condizioni atmosferiche, a seconda della nuvolosità del cielo, dell'ombra degli alberi o della posizione del cielo.

La struttura di *Two Adjacent Pavilions* rispecchia, nel vero senso della parola, l'ambiente naturale nel quale è collocato, infatti lo spettatore al suo arrivo vede il suo riflesso nei moduli trasparenti ma al tempo stesso percepisce anche il bosco che lo circonda e il corso d'acqua nel quale è racchiuso e che è esso stesso una superficie riflettente.

L'apertura nei confronti dell'ambiente naturale che lo circonda «inverte il carattere artificiale della città».<sup>235</sup>

L'opera di Graham colloca, all'interno di un contesto naturale e al tempo stesso utopico, quelle che sono le forme e i materiali tipiche della città moderna, ovvero vetro e vetro specchiante, oltre a strutture in acciaio.

I padiglioni in questo senso si presentano come una vera e propria cerniera tra la città e l'ambiente naturale, dal momento che l'artista americano lavora sul confine tra questi due contesti, «ne insegue scontri e contaminazioni».<sup>236</sup>

L'architettura urbana, sostiene Graham, ha sempre cercato infatti di raggiungere un utopico livello di purezza, come dimostra *Video View Suburbia in an Urban Atrium*, datato 1979-1980. Una serie di monitor proiettano l'immagine di una casa suburbana circondata dal verde, assumendo però connotati vicini a una pubblicità immobiliare. Graham mette in mostra una duplice visione della natura, una natura reale che in realtà, con l'intervento dei mass-media, diventa artificiale.<sup>237</sup>

Egli stesso, inoltre, afferma come i suoi padiglioni siano utopici dal momento che «permettono di vedere la trasparenza e la riflessione contemporaneamente da entrambi i lati delle pareti»<sup>238</sup>.

---

<sup>235</sup> B. Hatton, *Dan Graham. Pavilions*, cit., p. 9.

<sup>236</sup> A. Zevi, "Operare al limite", in *Scritti e interviste 1965-1995*, cit., p. 56.

<sup>237</sup> Ivi, pp. 56-57.

<sup>238</sup> D. Graham, *Padiglioni in Italia*, cit., p. 4.

Graham si libera delle bianche pareti che caratterizzano le gallerie o i musei e le trasforma in finestre aperte, al fine di integrare lo spazio esterno con quello interno; proprio questa liberazione e commistione tra pubblico e privato, tra interno ed esterno è alla base di *Alternations of a Suburban House* e di *Two Way Mirror Pavilions*.

L'elemento naturale risulta centrale in *Two Way Mirror Hedge Labyrinth*, nel quale Graham combina i muri di siepe che trova nei labirinti dei giardini barocchi con lastre di vetro appartenenti al mondo urbano.

La siepe risulta da sempre essere come un confine tra qualcosa di accessibile e qualcosa di inaccessibile, è un vero e proprio limite per la vista, come recita Leopardi nel suo idillio *l'Infinito*. La siepe delimita il pubblico dal privato, è un elemento ampiamente utilizzato nelle zone urbane per dividere i complessi abitativi.

Egli però cerca di «mescolare elementi della città giardino con quelli del centro terziario ma in modo diverso dalle hall dei grattacieli che imprigionano il verde al loro interno». <sup>239</sup> In modo particolare, questo lavoro intendeva coniugare «l'idea barocca delle siepi labirintiche con materiali moderni». <sup>240</sup>

Nel corso della sua ricerca egli si interessò, a un certo punto, degli edifici progettati per ospitare uffici, e il suo lavoro diviene così una riproposizione, ma al tempo stesso anche una critica, proprio dell'utilizzo del *curtain wall* per questo tipo di strutture.

Questo elemento ormai tipico dei nuovi edifici in costruzione cercava di relazionarsi con una nuova ecologia e una nuova attenzione nei confronti della natura, ma al tempo stesso però Graham percepisce come fosse una forma di controllo visivo.

Infatti, coloro che vi erano all'interno potevano liberamente osservare coloro che erano fuori senza però essere visti, dal momento che coloro che camminavano per strada vedevano solo la loro immagine riflessa. Questo elemento ancora una volta indirizza i lavori di Graham verso un carattere utopico.

Nel corso degli anni Novanta, queste superfici divennero sempre più curvilinee e influenzarono in maniera evidente Graham.

Nuove soluzioni formali vennero infatti adottate nel momento in cui non si indirizzò più verso semplici volumi geometrici ma verso forme più snodate e sinuose, come

---

<sup>239</sup> Ivi, p. 5.

<sup>240</sup> A. Zevi, "L'utopia come incursione", in D. Graham, *Scritti e interviste 1965-1995*, cit., p. 59.

dimostra anche lo stesso lavoro prima citato, *Two Way Mirror Hedge Labyrinth*, che sfruttava la geometria fluida del paesaggio e delle siepi.

La novità principale però risulta essere l'adozione di una forma e di una parete curva, come dimostra il padiglione della Dia Foundation, *Two Way Mirror Cylinder Inside Cube and Video Salon: Rooftop Park for Dia center for the Arts* (1989), che consiste sia in un congegno ottico che in una modificazione architettonica di un tetto inutilizzato.

Al centro del tetto vi è una struttura rialzata, un cilindro rivestito di vetro trasparente e riflettente, il cui interno è accessibile da una porta; il rialzo permette di avere una vista migliore del fiume Hudson e sulla città.

Il cilindro presenta le stesse dimensioni del serbatoio sovrastante per l'acqua, un elemento assai diffuso sopra i tetti di New York; inoltre, esso riflette a trecentosessanta gradi la linea dell'orizzonte.

All'interno della struttura, i visitatori vedono il loro riflesso scagliarsi verso il cielo e al tempo stesso verso il paesaggio urbano, in «un'immagine concava e ingrandita».<sup>241</sup> Infatti, la forma concava rende ancora più complessa l'immagine che lo spettatore percepisce, dal momento che restituisce immagini distorte ma ambisce anche a cogliere l'intero spazio circostante.

La peculiarità delle strutture di Graham risiede nel fatto che siano pensate non per perdere se stessi e alienarsi rispetto all'opera, come molto spesso accade quando uno spettatore osserva un dipinto o un'opera più canonica e convenzionale.

Al contrario, il visitatore assume coscienza di sé come corpo e come soggetto dell'opera, «l'io si prospetta mentalmente su di essa per identificarvisi».<sup>242</sup>

Non vi è pertanto semplice contemplazione ma presa di consapevolezza di sé, l'individuo si renderà conto di essere partecipe alla creazione medesima dell'opera, poiché il padiglione non rimane una struttura architettonica fine a se stessa ma diventa un mezzo di comunicazione e di scoperta.

Questa componente risulta fondamentale in tutti i padiglioni di Graham, dal momento che affermò sempre di essere interessato all'intersoggettività, ovvero al modo in cui

---

<sup>241</sup> B. Hatton, *Dan Graham. Pavilions*, cit., p. 16.

<sup>242</sup> *Ibidem*.



una persona percepisce se stessa e gli altri in un determinato contesto nella quale osserva ed è osservata.

In occasione del catalogo relativo al padiglione per la Fondazione Dia, Graham preferì creare un video invece che raccogliere materiale fotografico. Egli spiegò che questa scelta era funzionale per dimostrare punti di vista sempre nuovi e mutevoli, «parlava di New York negli anni Settanta e Ottanta perché il padiglione alla Dia combina elementi di entrambi i decenni, i primi spazi alternativi e le lobby dei centri finanziari. [...] Oltretutto il padiglione alla Dia relaziona la maglia ortogonale della planimetria di New York, lo spazio a trecentosessanta gradi delle torri dell'acqua sui tetti, la percezione corporea di chi cammina, la linea dell'orizzonte e il cielo».<sup>243</sup>

Elementi essenziali delle costruzioni di Dan Graham risultano essere le finestre, gli specchi e la luce.

Nella già citata conversazione con Daniela Salvioni, si fa riferimento al riflesso come un modo semplice di incorporare lo spettatore ma che al tempo stesso risulta come elemento che pervade tutto il lavoro di Graham.

Egli risponde sottolineando come il riflesso fosse sempre stato parte integrante del suo lavoro, anche per quanto riguarda le opere video, dal momento che mettono in scena il tema del doppio.

Il video è strettamente legato alla televisione, intesa come uno specchio in cui la famiglia che osserva vede un riflesso di sé che risulta però essere idealizzato e distorto. Risulta evidente la contraddizione che va a crearsi tra ciò che appare sullo schermo e la realtà effettiva di chi lo guarda. Graham fa riferimento alla visione deformata della realtà che appare in un telegiornale locale, "Happy news", che va in onda nel momento in cui le famiglie stanno per cenare, in un momento «di transizione dal contesto dello spazio pubblico a quello dello spazio domestico».<sup>244</sup>

Il concetto di pubblico contrapposto al privato secondo convenzioni architettoniche, torna in due lavori in cui Graham mette in relazione il video con l'architettura, ovvero *Projection Outside Home* (1978) e *Yesterday/Today* (1975).

Questi video dimostrano come il concetto di privacy e di contesto privato sia connesso a precise regole sociali, legate anche alla vita di ogni singolo individuo e alla sua

---

<sup>243</sup> D. Graham, *Padiglioni in Italia*, cit., p.6.

<sup>244</sup> D. Graham, "Il video come creatore/costruttore di codici urbani", in D. Graham, *Scritti e interviste 1965-1995*, p.128.

intimità (come nel caso dell'accesso al bagno privato, nel quale si entra una persona per volta, al contrario del bagno pubblico).

L'installazione video *Projection Outside Home* del 1978 consiste in un grande schermo posto sul prato antistante una casa, rivolto verso i passanti che percorrono il marciapiede. Il limite tra interno ed esterno viene annullato dal momento che lo schermo mostra il programma televisivo che in quel momento si sta guardando all'interno della casa. Al contempo, se la televisione è spenta, anche lo schermo esterno è spento. Se invece si sceglie di cambiare canale, lo stesso accade sullo schermo esposto al pubblico.

Grande fortuna ebbe *Yesterday/Today*, che passò più volte tra le pareti di diverse gallerie, tra cui quelle di Massimo Minini nel 1976.

Prima di approdare a Brescia, il lavoro venne presentato nella John Gibson Gallery di New York, nel 1975.

In questa occasione il monitor e la registrazione audio vennero situati in uno degli spazi espositivi della galleria accessibili al pubblico, mentre la telecamera e il microfono vennero collocati in uno degli uffici della galleria.

Curiosa è una seconda installazione in Italia, più precisamente alla Samangallery di Genova, nel 1976. Il monitor e la registrazione sono posti ancora una volta nello spazio della galleria, mentre la telecamera e il microfono sono ora collocati in un bar, oltre la strada, frequentato dai clienti soliti della galleria oltre al pubblico normale.

## CAPITOLO 4

### La mostra *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*

#### 4.1 Retrosцена e preparazione del progetto: l'incontro tra Graham e Basilico nel 2011

Su stimolo del gallerista bresciano Massimo Minini, Maurizio Bortolotti accolse l'idea di un progetto che unisse un fotografo di professione, Gabriele Basilico, e un fotografo per passione, Dan Graham.

Massimo Minini pensò fosse interessante unire questi due artisti, assai lontani geograficamente ma accomunati da un lavoro sulle periferie dei rispettivi luoghi d'origine, ovvero *Milano. Ritratti di fabbriche e Homes for America*.

Il progetto iniziale si basava solo sulla pubblicazione di un testo, con titolo *Unidentified Modern City* e sottotitolo *Globalized Brescia*, che si presentava come punto di partenza dell'intero lavoro, per poi declinarsi anche in una mostra presso la galleria di Minini.

Il libro, secondo le parole di Maurizio Bortolotti (curatore del volume e della mostra), rappresenta il vero nucleo concettuale, di cui la mostra ne fu poi una conseguenza.

Idea di fondo era quella di fare un lavoro su Brescia, definita nel volume dal gallerista bresciano come una piccola città, «come molte altre negli angoli del mondo. [...] Ho chiesto a due artisti (uno fotografo, l'altro no) di avere un occhio per la mia città».<sup>245</sup>

Nel momento in cui Minini propose il progetto a Basilico, gli disse: «Non so cosa possiate fare insieme, ma voglio che con le vostre diversità lavoriate sulla mia città»<sup>246</sup>; questo perché entrambi gli artisti sono molto interessati allo spazio urbano e in particolare alla dimensione della periferia e dei sobborghi della città, come afferma Maurizio Bortolotti nel video documentario girato in occasione dell'uscita del testo.

---

<sup>245</sup> Il libro venne pubblicato in occasione della mostra *Dan Graham- Gabriele Basilico- Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, curata da Maurizio Bortolotti presso la galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio, 2011. Pubblicato da JRP|Ringier, Zurigo, 2011.

<sup>246</sup> Ivi, dialogo presentato all'interno del DVD realizzato in occasione del progetto da Giampiero Angeli e Alice Maxia (Giart -Visioni d'arte, Italia, 2011).

L'elemento di novità interessante, che nasce da anni di pianificazione urbanistica e discussione tra architetti su come costruire la città, ruota però ora attorno al tema della periferia e della vitalità che la periferia nasconde.

Come affermato da Basilico, il lavoro si muoveva in un comune contesto geografico, quindi la città di Brescia, ma i due artisti erano chiamati a lavorarci con le loro diversità e il loro diverso sguardo nei confronti dello spazio.

Massimo Minini e con Maurizio Bortolotti raccontano di come Basilico arrivò a Brescia attrezzato con banco ottico, accompagnato dal suo assistente.

Tornò più volte a Brescia ma non scattò subito: le sue prime visite, nel mese di maggio, miravano a studiare la città; tornò poi nel mese di agosto, a Ferragosto in particolare, un giorno preciso che aveva segnato anche la nascita della sua principale opera, ovvero il già citato volume *Milano. Ritratti di fabbriche*.

A Ferragosto, con la città vuota, libera dalle persone e libera dalle automobili, Basilico ha così lavorato un giorno intero, accompagnato dal suo assistente, per poi ritornare una seconda volta e confrontarsi direttamente con Graham.

Al contrario invece, Graham sbarcò a Malpensa senza nemmeno una macchina fotografica, ne comprò una usa e getta dal tabaccaio, accompagnato da Massimo Minini.

Graham non studiava la città, ma come ricorda Minini, si muoveva con passo incerto e fotografava i luoghi che lo colpivano, focalizzandosi sui dettagli.

Lo stesso Graham non aveva la pretesa di essere riconosciuto come fotografo professionista, egli stesso infatti si qualificava come un turista atterrato a Brescia, *I'm a tourist*, ripeteva sempre.

Graham viaggiava accompagnato da Minini nei luoghi che il gallerista conosceva e di cui aveva fatto esperienza; chiedeva poi di fermare la macchina per poter scattare ciò che lo colpiva in quel momento, si fermava, scattava per poi ripartire.

Graham sembrava vivere nel suo mondo, talvolta sembrava che sonnecchiasse o che non ascoltasse i discorsi di Minini, al contrario però faceva tesoro di tutto quello che lo circondava e lo rielaborava nella sua mente, un lavoro che non passa attraverso l'attrezzatura ma attraverso il cervello, in una chiave decisamente concettuale.

Il modo di lavorare di Graham è per dettagli e per frammenti che colgono momenti singolari, talvolta anche negativi della vita degli individui, in relazione con l'architettura.

In Graham vi è una negazione dello spazio urbano esterno, quello che a lui interessa sono questi piccoli momenti di vita, definiti da Maurizio Bortolotti come «negativi dal punto di vista architettonico»<sup>247</sup>, ma che sono caratterizzati da un forte dinamismo sociale.

L'artista americano si muove come un *flâneur* all'interno della città, definizione di Maurizio Bortolotti che inquadra perfettamente l'atteggiamento di Graham.

Basilico lavora invece come un professionista; sempre durante il nostro incontro, il curatore bresciano mi raccontò di un divertente siparietto che vide Basilico protagonista. Mentre entrano insieme presso il villaggio Ferrari, nel momento in cui il fotografo milanese stava scattando con il suo banco ottico, passò una signora (una fotografa amatoriale della zona) che chiese: «Ma al giorno d'oggi, chi usa ancora il banco ottico?», senza che si fosse resa conto che chi lo stava usando era Gabriele Basilico.

L'idea, utilizzando l'equipaggiamento necessario, era quella di fare una fotografia ben studiata, organizzata nei minimi dettagli, in deciso contrasto con Graham che invece mostra questo sguardo distratto, però in senso colto, sulla città.

La ricerca dell'artista americano non è infatti una ricerca fotografica in senso stretto, la fotografia serve per registrare il suo sguardo e imprimerlo sul rullino.

Come mi disse Massimo Minini, «non potevano esserci artisti più diversi che potessero però dare una visione unitaria e completa delle sfaccettature di Brescia».<sup>248</sup>

Alle fotografie apparentemente distratte di Graham, risponde invece lo stile più «classico»<sup>249</sup> di Basilico. Sebbene le fotografie possano sembrare apparentemente classiche, non vengono invece ripresi soggetti di stampo classico, dal momento che il vero soggetto sono le periferie e le relazioni umane all'interno di esse.

---

<sup>247</sup> Le affermazioni di Maurizio Bortolotti inserite provengono da un incontro che abbiamo avuto via Zoom, in data venerdì 12 febbraio 2021.

<sup>248</sup> Ho parlato spesso con Massimo Minini in occasione del mio studio presso la Galleria, dai nostri discorsi ne è nata un'intervista e qualche affermazione sparsa, di notevole importanza.

<sup>249</sup> Le affermazioni di Maurizio Bortolotti inserite provengono da un incontro che abbiamo avuto su Zoom, in data venerdì 12 febbraio 2021.

Il lavoro di Basilico si inserisce in un indirizzo di ricerca generale, ovvero l'idea di cogliere queste architetture anche un pò brutte in questo isolamento monumentale, conferire loro una certa nobiltà e coglierne la vitalità interna.

Secondo le parole di Bortolotti, Basilico fotografa anche edifici dal carattere quasi surreale, non improntati all'idea di bellezza ma più derivanti da un interesse orientato verso il profitto piuttosto che al rispetto dell'estetica.

La rappresentazione che Basilico offre di alcune parti del quartiere di Brescia Due, sembra cogliere, come afferma Maurizio Bortolotti, una «rappresentazione marziana dell'architettura, in cui le persone si trovano a vivere in un presente che sembra un futuro improbabile».<sup>250</sup>

Guardando le fotografie, sia quelle di Basilico che quelle di Graham, si nota come, dietro la prima apparente attenzione all'architettura, si celi proprio questo grande interesse per le relazioni umane che sono state ridefinite proprio da questo nuovo tipo di architettura.

Noi tutti infatti siamo inseriti entro queste relazioni, tutti noi siamo «presi nella “città moderna non identificata”».<sup>251</sup>

La questione interessante si rintraccia nel vedere due personalità diverse, con esperienze diverse alle spalle, al lavoro su un medesimo luogo.

Basilico era ben consapevole del dibattito sulla modernità che investiva gli ambiti dell'architettura, Graham si è invece formato in un contesto diverso, ha fatto esperienza partendo dal clima artistico americano della città di New York.

*Homes for America* non è un lavoro sull'architettura, ma è una profonda indagine sociale, così come i Padiglioni non sono architetture, ma forme modulari nello spazio nelle quali accade qualcosa e questo prende forma per la presenza umana che vi intercorre: «La rappresentazione oggettiva di Gabriele Basilico e quella apparentemente casuale di Dan Graham della città, riunite in questa mostra, convivono all'interno di un doppio sguardo. L'uno attento a cogliere la vera natura del luogo indagato, l'altro a mostrarci lo spazio urbano come luogo interstiziale dove le relazioni umane si ridefiniscono».<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> Catalogo mostra, *Dan Graham-Gabriele Basilico. Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, curata da Maurizio Bortolotti presso la galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio, 2011.

<sup>251</sup> *Ibidem.*

<sup>252</sup> *Ibidem.*

Le parole di Maurizio Bortolotti fanno riferimento a un'attenzione di Basilico nei confronti delle relazioni che si instaurano tra un singolo edificio e l'ambiente urbano a cui questo edificio appartiene.

Ne sono un chiaro esempio le fotografie delle strutture del quartiere di Brescia Due, come anche gli edifici di San Polo. Questi vengono spesso ritratti da lontano e ripresi nella loro intera struttura e sono sempre collegati a una strada, elemento che ricopriva già una grande importanza nel lavoro sulle fabbriche milanesi.

Nella strada, le persone si muovono e si spostano, «le strade sono la rappresentazione tangibile del fatto che le architetture fotografate dall'artista sono luoghi in cui si definiscono le relazioni sociali».

Le fotografie della Torre Tintoretto, a San Polo, dimostrano la presenza di questa umanità, non tramite la diretta presenza dell'uomo ma attraverso rimandi, come i panni stesi, che diventano simbolo della vita vissuta.

Il punto di contatto tra Basilico e Graham è stato l'analisi della città, entrambi si sono sentiti coinvolti e responsabili, al tempo stesso, erano consapevoli di avere una controparte, che lavorava entro il medesimo scenario.

Non vi è stato nessun tipo di influenza, ma la consapevolezza di lavorare in tandem su un tema che entrambi hanno trovato stimolante. La loro collaborazione, tramite le parole del curatore, si è giocata su un contrappeso, con al centro la città e loro ai poli opposti di essa con il loro diverso punto di vista.

Il punto di incontro è stato questo: lo sguardo positivo nei confronti della città moderna non identificata, che deriva dalla nascita di nuovi rapporti sociali e di una nuova identità che la periferia assume in relazione a coloro che vi abitano.

I due artisti cercano le forme architettoniche di questa città non identificata e rintracciano quegli elementi che rendono l'architettura moderna, caratterizzata dalla mancanza di identità, qualcosa che assume senso se vista con gli occhi di chi vi abita e la percorre.

In questo caso i due mondi non si sono fusi, essendo anche due artisti maturi e affermati, ma hanno ruotato come satelliti attorno alla città e attorno al progetto, trovando una loro sincronia, un loro equilibrio.

Il punto di incontro però non è solo la rilettura positiva della periferia, intesa come spazio infinito di possibilità. Le periferie sono sì uno spazio omologato, ripetitivo e

modulare, ma al tempo stesso lasciano una grande libertà creativa, sono infatti spazi senza fine, senza edifici iconici a cui si fa riferimento, quando si parla di una certa città. Sono però spazi brulicanti, nei quali la comunità cresce e può farlo idealmente all'infinito.

Come afferma lo stesso Basilico:

È indubbio che le periferie siano state per molti anni, a partire dal dopoguerra, il cantiere ideale della sperimentazione architettonica. Spesso nelle periferie, luoghi di confine per eccellenza, le opere dei grandi architetti si declinano all'infinito in una produzione anonima che ha perso identità e ha quasi azzerato completamente il suo codice genetico originale.

Spesso questo è il terreno più complesso e cosmopolita dove le città si frantumano lungo i propri confini, e dove i tessuti cicatriziali del suo immenso corpo riproducono una nuova epidermide, dai tratti spesso sorprendenti e inattesi.<sup>253</sup>

Un ulteriore punto di incontro è la visione democratica dell'architettura, intesa come liberazione da qualsiasi preconetto legato alla città: entrambi indagano su Brescia, ma questa stessa indagine si sarebbe potuta svolgere in qualsiasi altra città italiana, nei confronti della quale ci si pone con un certo distacco.

Lo stesso Maurizio Bortolotti ha cercato di guardare la città in maniera distaccata, come una qualsiasi città che ha subito il processo di globalizzazione, a partire dagli anni Novanta fino agli anni Dieci del 2000.

Il compito di Bortolotti è quello di suggerire alcuni spunti di riflessione, come lui stesso afferma; si definisce un istigatore per il lavoro di Graham e di Basilico.

Mentre lo sguardo democratico si concretizza per Basilico tramite l'eliminazione dell'alone di modernità delle strutture architettoniche, che vengono mostrate tramite gli elementi che vedono gli abitanti, la democraticità di Graham passa invece attraverso l'interesse per quei luoghi nel quale prende vita il flusso stesso della città; come dimostrano le immagini con le vetrine o le pensiline con il carrello dei supermercati, tutto il lavoro di Graham, sia nel caso di Brescia che in generale nel caso

---

<sup>253</sup> G. Basilico, *Architetture, città, visioni*, cit., p. 116.



della sua intera produzione artistica, è «finalizzato a mostrare le relazioni create dall'architettura».<sup>254</sup>

Se però vi è una certa diversità nel modo di guardare la città, entrambi si concentrano entro i non luoghi della città, che sono il riflesso dei cambiamenti socio-economici passati e in corso; che diventano il riflesso della società che in questi non luoghi si muove e si riconosce.

---

<sup>254</sup> Catalogo mostra, *Dan Graham-Gabriele Basilico. Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, curata da Maurizio Bortolotti presso la galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio, 2011.

## 4.2 Perché “Globalized Brescia”? Ragioni e lasciti di una mostra

Come riferisce nel testo Maurizio Bortolotti, il progetto nacque da una domanda: «le città moderne sono forse oggi il frutto del fallimento dell’utopia modernista, oppure sono semplicemente il prodotto di un processo di adattamento delle idee relative alla nostra vita futura, applicate alla contingenza dello sviluppo urbanistico che si adegua agli stili di vita contemporanea?». <sup>255</sup>

L’idea di fondo era di fare qualcosa su Brescia, in modo particolare si voleva guardare Brescia entro il quadro della globalizzazione.

Il tema della globalizzazione risulta essere particolarmente caro a Bortolotti, il quale ha curato mostre in diversi paesi, indagando proprio la relazione che si instaura tra arte e processi sociali all’interno di questi processi di globalizzazione, argomento questo particolarmente caldo, che vede la città come un luogo nella quale si concretizzano e si misurano i cambiamenti sociali.

Brescia si presenta come una città medio piccola ma importante in Lombardia, soprattutto a livello economico e produttivo.

Di fatto Brescia è però una città di provincia, non è un grande centro, nonostante questo però, l’idea era quella di non leggere Brescia come una città periferica rispetto a Milano, dal momento che molte città di simili dimensioni caratterizzano l’intera Europa, ma anche l’America.

Le grandi megalopoli non esistono propriamente in Europa, ma esistono queste città medio piccole che hanno subito l’influenza della globalizzazione, tra cui si inserisce appunto anche Brescia.

L’obiettivo che Bortolotti si prefigge era quello di capire come il processo di modernizzazione urbanistica si inserisse nel quadro della globalizzazione.

In questo senso, le aree su cui Basilico ha lavorato sono tre, tre momenti di indagine relativa al processo di modernizzazione.

Questi luoghi vengono accuratamente scelti da Basilico, selezionati e fotografati, tramite un profondo studio della geografia della città.

---

<sup>255</sup> *Ibidem.*

Primo tra questi è una piazza, Piazza Vittoria, il simbolo iniziatico della modernità negli anni Trenta, realizzata dal Piacentini che diventa il modello bresciano della modernità in epoca fascista.

Il secondo luogo è un quartiere, San Polo, frutto di una pianificazione architettonica pensata dall'architetto Benevolo e che identifica proprio il modo di insediarsi degli anni Settanta e Ottanta, quindi progetto di una più recente modernizzazione.

Il quartiere si articola in maniera modulare, con villette a schiera e percorsi di attraversamento, di congiunzione tra le strutture, «sequenza di case a schiera parallele a comporre un sistema, connesse tra di loro da passerelle di scorrimento che si staccano da terra per marcare, quali improbabili porte urbane, gli accessi delle lunghe stecche residenziali».<sup>256</sup>

Il terzo luogo è il quartiere di Brescia Due, un luogo iper-contemporaneo, come lo definisce Basilico, che sorge tra la ferrovia e l'autostrada, ed è il tentativo di Brescia di avere una architettura sviluppata in altezza.

Vi sono infatti piccoli grattacieli che ospitano uffici legati al mondo della finanza e delle banche; in questa zona vi era infatti anche la sede della banca della città, l'Ubi.

L'architettura che si sviluppa in altezza si trova già nel quartiere di San Polo, caratterizzato da cinque palazzi densamente abitati, che al giorno d'oggi rappresentano un problema a livello urbanistico e sociale dal momento che, in particolare la Torre Tintoretto e la torre Cimabue (fotografata da Gabriele Basilico), vivono in una condizione di estremo degrado e sporcizia.

Numerosi sono stati i piani di riqualificazione ma al tempo stesso di demolizione di queste strutture che si sono succeduti negli anni; sembra però ci sia attualmente in atto un progetto che punta alla demolizione della Torre Tintoretto, per far posto a nuovi appartamenti e spazi commerciali.

Questi palazzi vennero definiti da Basilico come «edifici alti, compatti, snelli, colorati, traforati da centinaia di finestre, che si innalzano in modo perpendicolare alle stecche orizzontali, quasi *land mark*, visibili a distanza nel territorio».<sup>257</sup>

Se quindi Basilico seleziona il corpo dell'architettura da fotografare, Graham

---

<sup>256</sup> *Ibidem.*

<sup>257</sup> *Ibidem.*

sembrare lavorare in maniera più casuale, non per quartieri ma per frammenti di vita e per dettagli, tramite elementi che attirano la sua attenzione nel momento stesso in cui ne fa esperienza.

L'interesse di Graham si rivolge soprattutto nella messa a fuoco delle aree di cintura, nelle quali vi sono i centri commerciali e i McDonald's, forse il più lampante esempio della globalizzazione che si diffonde in maniera capillare in tutto il mondo, incontrando però anche alcuni ostacoli (ad esempio in Francia, dove inizialmente questa famosa catena di fast food era assente).

Nel video realizzato in occasione del progetto, Graham ripercorre i luoghi nei quali si è soffermato a scattare, al McDonald's ha scattato ben dieci fotografie.

È infatti in questi luoghi che si è andata a sviluppare un nuovo tipo di società piccolo borghese, che qui si riunisce. Graham entra fisicamente nel McDonald's e scatta, guardando verso l'esterno, guarda la società che si muove, che percorre e che vive queste zone.

Alcuni scatti riprendono situazioni e soggetti che possono sembrare allo spettatore di cattivo gusto, ma Graham era interessato a cogliere questo riflesso di vita quotidiana che si sviluppava nelle zone periferiche.

Quello che rintraccia è proprio la vitalità di cui queste zone periferiche si nutrono.

Nel dialogo presente nel testo, Minini chiede a Graham e Basilico perché entrambi avessero privilegiato i sobborghi, invece che la città monumentale, dal momento che Brescia è una città con importanti monumenti storici e del passato.

Graham risponde che per lui questo l'occasione per tornare a indagare le periferie, proprio come aveva fatto in occasione della pubblicazione *Homes for America*.

Nelle fotografie non torna però solo il ricordo di quello che fu uno dei primi lavori che lo rese celebre, ma tornano anche i ricordi della sua infanzia trascorsa nella periferia suburbana di New York, caratterizzata dalla presenza di centri commerciali, piccoli uffici e McDonald's.

Come nel lavoro svolto per *Arts Magazine*, anche nelle fotografie di Brescia tornano le case modulari, replicabili idealmente all'infinito all'interno della città moderna dove, come afferma Maurizio Bortolotti «questa possibilità di ripetizione contiene in germe l'identità di un nuovo stile di vita».<sup>258</sup>

---

<sup>258</sup> *Ibidem*.

In questo senso, sia Basilico che Graham hanno cercato di rileggere il fallimento dell'International Style, in chiave però positiva; hanno voluto riprendere il fatto che la modernizzazione voluta da architetti come Le Corbusier sia stata fallimentare; fallimentare è infatti risultato il tentativo di organizzare in maniera razionale la vita delle persone.

Questi due artisti hanno però voluto rileggere questo momento, rovesciandone la prospettiva, entrambi convinti che da questo fallimento del progetto moderno sia però nata una nuova vitalità, in quanto ha creato un nuovo tessuto vitale, che ha la sua espressione proprio nella periferia.

Uno dei grandi lasciti della mostra è proprio questa nuova visione che deriva dal fallimento del modernismo che viene rivisto in una prospettiva vitale e positiva rispetto alla lettura negativa data da architetti e urbanisti nei medesimi anni.

Come afferma Maurizio Bortolotti: «Se dal punto di vista degli urbanisti la “Unidentified Modern City” rappresenta il risultato fallimentare dell'utopia modernista, quello dei due artisti è la focalizzazione di uno spazio urbano che indica un nuovo stile di vita sociale e la nascita di una nuova entità collettiva. In definitiva, l'affermarsi di una nuova positiva condizione di vita all'interno di un'architettura che ha perso il suo significato originario».<sup>259</sup>

Il progetto, pertanto, si inserisce nel solco del dibattito del tempo e si colloca all'interno di questo la lettura della città; da esso emerge la presa di posizione dei due artisti: ovvero l'aver affrontato il tema della globalizzazione delle città dagli anni Novanta fino ai primi del Duemila con un occhio e una posizione diversa.

Vi si dimostra un riutilizzo e una rilettura di una città italiana di media dimensione, ripresa da una angolazione diversa; le principali città italiane, a esclusione di Milano, hanno sempre a che fare con il grande e importante background storico che si portano sulle spalle.

Aspetto fondamentale del lavoro è dunque il fatto di guardare una città media italiana senza aver guardato il contesto storico in cui si inserisce ma attraverso le trasformazioni che stava subendo in quegli anni.

Come spiegato da Bortolotti, questo significa aver fissato quel periodo nella ricerca di questi due artisti, senza farsi influenzare dal background che la caratterizza.

---

<sup>259</sup> *Ibidem.*

Le città italiane sono fortemente caratterizzate da questa matrice storica ma questa storicità non viene considerata, dal momento che questo fattore non condiziona tutte le città del mondo: ritorna quindi il concetto di guardare una città italiana come una qualsiasi città, ad esempio asiatica.

Come spiegato da Maurizio Bortolotti, nelle città asiatiche si perde molto il senso della storia e dello sfondo storico, a Tokyo ad esempio non ci sono i nomi delle vie e al contempo le tracce storiche della cultura europea vengono riutilizzate, tramite una rimasticazione non sempre precisa delle medesime.

Il titolo del progetto parla proprio di una *Unidentified Modern City*, una città moderna non identificata, questo perché il progetto si rivolge a Brescia ma idealmente poteva riguardare qualsiasi media città italiana, europee ma come si è visto anche del mondo. I due artisti hanno indagato Brescia in quegli aspetti che la rendono comune ad altre città in tutto il mondo, che possiedono le medesime caratteristiche architettoniche, indipendentemente dalle dimensioni; Maurizio Bortolotti elenca le seguenti: «Lione o Nizza in Francia, Manchester o Liverpool in Inghilterra, Francoforte in Germania, San Francisco negli Stati Uniti, Gwangju in Korea».<sup>260</sup>

Cosa è allora una città moderna non identificata? «Come un UFO è qualcosa che noi immaginiamo essere il nostro presente/futuro, qualcosa nel quale noi viviamo ma che ci saremmo aspettati essere completamente diverso da come l'avevamo progettato».

Il titolo, dunque, richiama in maniera evidente il caso degli Unidentified Flying Objects, ovvero gli UFO.

Durante il clima di modernizzazione, spiega Maurizio Bortolotti, si parlava molto di UFO e di fantascienza; era perfetto allora in questo contesto parlare di città moderna non identificata, dal momento che creava un gioco tra fantascienza, UFO e proiezioni sul futuro.

Un ulteriore lascito della mostra si presenta sotto forma di invito per le persone che hanno visto la mostra, a considerare Brescia in un certo modo.

Molti visitatori sono passati presso la galleria Massimo Minini, alcuni di essi hanno invece avuto la possibilità di vedere gli scatti tramite *l'Installation view* (Figure da 1 a 6) e infine, anche presso la fiera di Basilea. (Figure 7-8)

---

<sup>260</sup> Catalogo mostra, *Dan Graham-Gabriele Basilico. Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, curata da Maurizio Bortolotti presso la galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio, 2011.

Essi hanno potuto guardare Brescia con un taglio particolare, osservare zone che non pensavano nemmeno potessero essere fotografate ma soprattutto, hanno potuto ragionare ed esportare questo ragionamento anche nelle città dove loro stessi vivono. Parlando con Viviana Bertanzetti, collaboratrice di Massimo Minini nella sua galleria, mi ha spiegato come per lei la visita in presenza della mostra abbia significato vedere la nostra città con altri occhi.

Lei stessa non aveva mai guardato il Matitone di Brescia Due dal punto di vista architettonico, non si era mai soffermata a studiarne la forma e la relazione con l'ambiente circostante; il lavoro di Basilico le ha invece permesso di avere un occhio diverso per questa struttura.

Questo discorso vale anche per la già citata Torre Tintoretto, che nonostante la sua mancanza di una qualsiasi qualità estetica, ha assunto ai suoi occhi una dimensione più poetica.

Un bresciano pertanto ha la possibilità di vedere la sua città in modo diverso, al contempo un non bresciano può concepire in modo diverso la città in cui abita, ecco il motivo per cui Massimo Minini ha deciso di portare questa mostra anche a Basilea, per dare una visione della città al di fuori della città, per portare una città non identificata oltre la città di modo che tutti si possano però identificare in essa.

Tra i lasciti, dal punto di vista materiale, rimangono le fotografie che sono state acquistate dalla galleria e che sono state poi raccolte nel libro.

### 4.3 Per un'analisi dell'allestimento e delle fotografie in mostra

Sia la pubblicazione del testo, che la successiva mostra vengono considerate da Maurizio Bortolotti come un momento privilegiato di dialogo tra i due artisti per rileggere alcune tematiche legate alla globalizzazione.

Oltre a questo, però, risulta essere anche un momento di particolare rilievo dal momento che vede la collaborazione tra due artisti che altrimenti, probabilmente, non si sarebbero mai incontrati: proprio per questo motivo Maurizio Bortolotti lo ricorda come uno dei lavori passati a cui maggiormente tiene.

La mostra presso la galleria di Minini, si è detto, risulta essere una conseguenza, una vera e propria presentazione dei risultati della ricerca che questi due artisti hanno svolto; inaugurata sabato 2 aprile 2011, rimase aperta al pubblico fino al 21 maggio 2011.

Le fotografie vennero disposte nella sala d'ingresso della galleria, sulla parete frontale rispetto alla porta d'accesso e sulla parete di sinistra, lasciando invece vuota e bianca quella di destra; questo permetteva al visitatore di osservare un unico nucleo di fotografie, che raccoglieva sia quelle di Basilico che quelle di Graham.

Agli scatti di un professionista, erano accostati quelli di un appassionato di fotografia, in una disposizione espositiva definita «classica» da Maurizio Bortolotti.

L'allestimento della mostra era pensato con un'idea di quadreria, una formula che richiama in qualche modo proprio le mostre classiche inserite entro la tanto criticata *white cube*.

Questa scelta deriva dalla volontà di rendere omaggio all'idea di una città con un forte background storico, con una tradizione storica e artistica solida e definita alle spalle.

Al contempo, questa disposizione marca anche la mancanza di classicità nei soggetti di Basilico e negli scatti in generale di Graham.

Basilico coglie queste architetture, che agli occhi di chi osserva possono apparire anche brutte, prive di una qualsiasi connotazione estetica; esse assumono però una nuova poetica e vengono nobilitate proprio nella loro bruttezza.

Graham invece non aveva la pretesa di fare fotografie in senso classico; presentate in questa classicità espositiva però si restituiva maggiormente quel lavoro mentale dell'artista americano, che prendeva vita tramite il suo sguardo distratto.



La classicità dell'allestimento esalta pertanto questi due aspetti, che sono poi punto focale dell'intero lavoro: da una parte il procedimento del professionista che entra nel corpo della città, nei suoi aspetti meno piacevoli della periferia; dall'altra invece l'attenzione ai dettagli, non nobili ma vitali.

Le due visioni a prima vista antitetiche però trovano una loro unione nell'allestimento e «riflettono inequivocabilmente due patologie dello sguardo umano, ipermetropia e presbiopia, provocate da un problema di orientamento inflitto all'uomo dal paesaggio contemporaneo, specchio della società».<sup>261</sup>

Due sono gli elementi che distinguono l'appartenenza delle fotografie: il primo è il colore della cornici, nere per Basilico e bianche per Graham; il secondo riguarda invece la loro dimensione, che evidenzia anche la differenza di professionalità.

Basilico scatta in grande formato, le misure corrispondono infatti a un 60x80 o 80x100, mentre per quanto riguarda Graham, esse sono ridotte a un 40x30.

Gli scatti della periferia di Basilico coprono un ampio orizzonte spaziale, al contrario di Graham che predilige un'azione di *close-up* nei confronti dei suoi soggetti.

Basilico si concentra su tre zone, Brescia Due e San Polo sono i quartieri a cui dedica la maggior parte dei suoi scatti e sono quindi le zone che occupano la maggiore parte delle fotografie esposte in mostra.

A queste foto periferiche, sono accostate tre sole foto di Piazza Vittoria.

Una è dedicata all'edificio storico delle Poste (chiamato Palazzo delle Poste), interessante è la bicromia della struttura, che alterna fasce di colore ocre a fasce di colore bianco. Questa differenziazione cromatica è data dall'utilizzo di fascioni policromi di marmo di Mazzano (conosciuto ora come Marmo di Botticino) e di Ceppo del lago d'Iseo lucidati. (Figura 9)

Un altro scatto invece raffigura la Torre della Vittoria, struttura che rappresenta il primo grattacielo costruito in Italia, oltre che a un vero e proprio modello per la costruzione dei successivi grattacieli nel resto della penisola (un esempio è la torre Piacentini realizzata a Genova). (Figura 10)

L'edificio è alto 57,25 metri, è rivestito da mattoni a vista e si innalza a partire da un porticato, il cui materiale è invece granito del Garda.

---

<sup>261</sup> S. Dolfi Agostini, *Oltre la vista. La vocazione sociale della fotografia di paesaggio*, in "Arte e Critica", 67, 2011, pp. 96-97.

Questi edifici sono caratterizzati da un preciso rigore geometrico, come richiedevano i dettami del regime; nonostante questa rigidità architettonica, la Torre della Vittoria sembra idealmente potersi allungare in questo cielo senza nuvole e senza limiti.

L'ultima fotografia riprende invece quasi interamente la piazza, dalla prospettiva che si può cogliere dall'edificio delle Poste.

È ancora presenta un edificio che si sviluppa in altezza, conosciuto come la Torre della Rivoluzione, rivestito interamente di marmo chiaro.

Posizionandoci nel punto in cui Basilico scattò la foto, la piazza è delimitata a sinistra da un edificio dallo stile classicheggiante, caratterizzato da un lungo porticato ad archi, inframmezzati da forometrie rettangolari e quadrate; esse rafforzano il senso geometrico e la modularità dell'architettura, che caratterizza parte degli edifici in affaccio alla piazza.

Lo sfondo scenico della fotografia è delimitato da un edificio databile nel tardo Ottocento che, nella sua estrema razionalità prospettica, contribuisce a rendere il luogo estremamente rigoroso e nel contempo di facile lettura delle stratificazioni dell'edificato.

Ancora una volta, la fotografia lascia spazio alla vista verso l'infinito, che il viale di accesso alla piazza sembra dare agli occhi dello spettatore, il quale si perde in una città in espansione.

In quasi tutte le fotografie scattate da Basilico permane questa idea di sviluppo in altezza, che si presenta come una sorta di filo invisibile che caratterizza l'architettura della città moderna non identificata.

Le forometrie che caratterizzavano il porticato di Piazza Vittoria tornano, con uno stile e una concezione molto diversa, anche nei palazzi di San Polo, così come tornano anche le bande colorate che caratterizzano edificio delle poste.

Le fotografie di questi palazzi colgono la struttura nella loro interezza, riprendendo anche i relativi spazio comuni caratterizzati dalla presenza di una scarna natura artificiale.

I colori della torre Tintoretto, che in origine erano sicuramente sgargianti e vivaci, si presentano ora sbiaditi, scoloriti dallo scorrere del tempo e dal flusso della vita.

Nonostante il senso di abbandono però, le finestre aperte, i panni stesi e le parabole satellitari mostrano la vita che si muove all'interno di questa struttura, dando però al contempo un'idea di sovraffollamento. (Figura 11)

In questa fotografia la prospettiva si presenta angolata, la visione non è frontale ma sfrutta in primo piano l'orizzontalità della ringhiera, che slancia l'intero scatto e sembra quasi allontanarlo dallo spettatore.

Al contrario, la Torre Cimabue è ripresa frontalmente e viene inserita in maniera perfetta al centro dello scatto, esaltandone la geometria della struttura e la sua estrema linearità. (Figura 12)

In entrambi gli scatti però non viene ripreso solo il palazzo ma anche il contesto in cui è inserito: nel caso della Torre Tintoretto, al grigiore della strada si contrapponeva (soprattutto un tempo) la vivacità dei colori del palazzo, al contrario la Torre Cimabue è caratterizzata prevalentemente dai toni del grigio, che vengono però messo in risalto dall'erba, bruciata, della zona di confine posta in primo piano.

Sono edifici la cui facciata mostra, con le sue forme geometriche, la vita che c'è all'interno e la destinazione esatta delle singole stanze, con una funzionalità ben definita: le finestre grandi probabilmente per far entrare la luce nelle zone giorno, quelle più piccole dei bagni o delle camere da letto.

Sono inoltre ben evidenti gli spazi comuni delle scale, il cui ritmo è scandito dalle forometrie poste in diagonale, che seguono il salire dei gradini; analogamente, l'estrema verticalità del vano ascensore, accentuata da una vetrata quasi certamente panoramica al suo interno.

Questi spazi comuni diventano gli elementi caratterizzanti dei prospetti dell'edificio.

A pochi passi da questi due edifici, Basilico si sofferma su quello che è stato il primo centro commerciale della città, che aveva reso il quartiere celebre in tutta la provincia, ovvero *La casa di Margherita d'Este*.

In un luogo come il Margherita d'Este vi è una condensazione di vita e di umanità, vi si svolgono quelle attività che ormai caratterizzano il tempo libero delle persone, dallo shopping al parrucchiere, dall'aperitivo alla palestra.

Ben evidenti in questo scatto sono le insegne degli esercizi commerciali presenti all'interno, che diventano pertanto un punto in comune con gli scatti di Graham, il quale si concentra proprio sulle vetrine dei negozi. (Figura 13)

Le fotografie di Basilico colgono pertanto il generale e sembrano quasi completarsi con quelle di Graham, che invece colgono il particolare: le fotografie del Margherita d'Este con l'insegna gialla, ben evidente, del Simply Market trovano il loro primo piano nella fotografia di Graham, nella quale viene presentata la pensilina dei carrelli di un supermercato.

La struttura è caratterizzata dalla ripetitività di alcuni elementi, funzionali sia per un disegno architettonico ed estetico che si vuole dare all'edificio, ma al contempo per l'utilizzo di elementi prefabbricati, al fine di velocizzarne la costruzione contenendone i costi di realizzazione. (Figura 14)

L'attenzione di Basilico non ricade però solo sull'umanità che vi vive all'interno, ma anche alla varietà contrapposte delle forme geometriche (come trapezi, parallelepipedi, triangoli) che compongono la struttura dell'edificio e dialogano uno come sfondo dell'altro, fino a fondersi; questo potrebbe derivare anche dalla sua formazione come architetto.

Grande rilievo in questi scatti viene attribuito alla strada, come sempre vuota e priva di persone o mezzi che vi attraversano, nonostante la presenza di semafori e strisce pedonali, che risultano quasi non servire, regolamentano ora un traffico che sembra non esserci.

Ora, vedendo il degrado a cui sono relegati questi edifici, potremmo quasi intendere questa mancanza sia di persone che di veicoli, come un vero e proprio fallimento di chi ha pensato alla realizzazione di un quartiere, immaginandolo vitale e accogliente, ma che invece sembra essere vuoto, o la cui vitalità è relegata solo all'interno degli edifici.

Basilico si sofferma anche su edifici estremamente razionalisti, che attraverso una serie di percorsi pedonali pensili ed elevati rispetto alla strada, formulano quasi un tutt'uno tra spazi urbani e spazi privati. (Figura 15)

Queste fotografie che si addentrano nel quartiere di San Polo, evidenziano le linee essenziali dello skyline dell'edificato, ponendosi come punto di contatto tra la terra e il cielo.

Basilico guarda alla pensilina del autobus dall'altra parte della strada, mantenendo un forte distacco e una forte oggettività, ritraendo tutti gli elementi che contraddistinguono l'essenzialità di un luogo urbano, come ad esempio le cassette

della posta, il cestino dei rifiuti, il cartello con gli orari dell'autobus o i lampioni della luce. Tutti questi elementi concorrono insieme a scandire il ritmo della vita urbana delle persone, facendo solo immaginare la loro presenza. (Figura 16)

Basilico, così come Graham, fotografa le case modulari, appartamenti sovrapposti, che l'architetto Benevolo aveva diviso in tre tipi:

La casa a spina, formata da due file sovrapposte di case a schiera, di cui la superiore è servita da una strada pedonale sopraelevata. [...] La casa di media altezza o casa in linea, sei piani più un portico di base, che può essere collocata a cavallo di una penetrazione verde, con una serie di servizi al piano terreno. [...] La casa alta, che ha il numero di piani (15-17) e alloggi (150-200) più conveniente, e sorge in prossimità di un centro commerciale o ha il centro stesso incorporato nel suo piede.<sup>262</sup>

In ultimo, l'indagine di Basilico si sposta nella zona di Brescia Due, luogo pensato come un vero e proprio centro direzionale nel quale collocare le principali funzioni terziarie. Ancora una volta l'attenzione si concentra sugli edifici che si sviluppano in altezza, che caratterizzano proprio la pianificazione architettonica di questo quartiere. Tra di essi il palazzo principale è sicuramente il Crystal Palace, alto 110 metri e progetto dall'architetto Bruno Fedrigolli; oggi occupa la posizione di palazzo più alto della città.

La struttura venne realizzata con calcestruzzo armato, esternamente rivestito con pannelli di vetro di colore azzurro; esso costituisce il simbolo dell'urbanizzazione della zona insieme al palazzo adiacente, il Palazzo Symbol, meglio conosciuto come Il Matitone, dai bresciani.

Il Crystal Palace e tutto l'urbanizzato della zona vorrebbero rappresentare metaforicamente il fermento che la città viveva a livello economico negli anni primi anni Novanta; nella fotografia dedicata a questo palazzo, si evidenzia l'attrazione di Basilico verso i materiali riflettenti utilizzati per rivestire la struttura dell'edificio, nel quale si rispecchia sia il cielo che parte della città.

---

<sup>262</sup> L. Benevolo, *La mia Brescia*, industrie Grafiche bresciane, Brescia, 1989, pp. 76-77.

L'edificio non si presenta nella sua interezza, l'immagine lo taglia nella parte superiore, forse a indicare lo slancio vitale che queste strutture assumono nel momento in cui vengono vissuti da chi vi abita, che li porta a fondersi con il cielo. (Figura 17)

L'interesse di Basilico sembra focalizzarsi, come anche a San Polo, su questi elementi architettonici che vengono messi in risalto, come nel caso della fascia colorata di blu che percorre tutto il palazzo (probabilmente zona di scale o ascensore).

In questi elementi di collegamento verticale, si sviluppa l'interazione umana e sono i luoghi di spostamento all'interno dell'edificio delle numerose persone che lo vivono, in questo caso con il loro lavoro.

Ancora una volta la strada e il marciapiede si presentano vuoti, questo permette allo spettatore di contemplare l'architettura così come è, senza alcun tipo di disturbo visivo se non quello che potrebbero fornire alcuni elementi dell'immagine stessa.

Per favorire questa condizione, Basilico include nell'immagine anche il cielo di un tenue azzurro eterogeneo, privo di nuvole, tanto da diventare una quinta scenica tesa ad esaltare le forme slanciate e nette del palazzo.

Nel contempo, vedere l'area esterna priva di persone può indurre a pensare che esse siano indaffarate all'interno degli edifici, che si interconnettono idealmente e visivamente tramite il riflesso di alcuni materiali utilizzati.

Senza dubbio, Basilico è sedotto dagli elementi architettonici di collegamento verticale, come evidenzia lo scatto nel quale le scale (probabilmente esterne per l'emergenza antiincendio) fanno da protagonista.

La strada è sempre presente, essa è evidenziata maggiormente dalle strisce rosse indicanti il percorso pedonale a raso, che evocano la presenza umana e ancora una volta gli spostamenti all'interno dell'urbanizzato di Brescia Due.

L'edificio principale, chiamato Palazzo Mercurio, viene ancora una volta tagliato in altezza, per focalizzare quelli che sono i percorsi urbani dei marciapiedi e delle strade e i percorsi privati posti sull'edificio, che permettono comunque alle persone di interconnettersi tra interno ed esterno. (Figura 18)

Lo spettatore viene sicuramente colpito anche dalle travature reticolari in cemento armato, che sorreggono a sbalzo l'edificio in altezza; questi elementi lo rendono sicuramente accattivante dal punto di vista architettonico e denotano uno studio

ingegneristico, espressione comunque di qualità e ingegno umano (elemento che ancora una volta, può aver interessato un architetto come Basilico).

L'architettura di Palazzo Mercurio e la sua composizione architettonica vengono accentuate dalla semplicità dell'edificio fotografato alle sue spalle, la cui essenzialità dell'impaginato prospettico risulta in netta contrapposizione con quella del palazzo in primo piano.

Palazzo Mercurio viene fotografato affiancato a un altro edificio, che risulta in parte residenziale e in parte a uso terziario. (Figura 19)

È forse questa l'immagine dove Basilico maggiormente evidenzia alcuni stridori che risultano ben chiari ed evidenti nel disegno delle facciate di questi edifici qui presentati.

Nell'edificio a funzione mista in primo piano, vi si possono leggere forme differenti (ritornano qui le forme, in maniera differente, che componevano ad esempio la struttura del Margherita d'Este), che dal punto di vista compositivo denotano una certa confusione architettonica, al contrario della rigidità strutturale di palazzo Mercurio.

Sarà forse un caso che in questa immagine compaiano anche le nuvole in cielo? Al contempo, sarà forse un caso che le strisce pedonali sembrano quasi essere quasi sul punto di svanire?

Sia per le fotografie di Graham che per quelle di Basilico, torna pertanto quello che risulta essere un punto che accomuna la loro intera attività artistica, ovvero il tema dell'identità e della ricerca di essa.

In Graham, i padiglioni specchianti si è visto essere motivo di indagine sociale e al tempo stesso personale, mettevano in relazione il soggetto con l'ambiente ma al contempo con la propria intimità.

L'elemento specchiante torna anche nel lavoro a Brescia, Graham infatti coglie le vetrine dei negozi che riflettono lo spazio e l'architettura circostante.

In queste vetrine i passanti si fondono con ciò che gli circonda, andando così a cogliere la perfetta rappresentazione dello spazio della Unidentified Modern City.

Nelle fotografie di Dan Graham non vi sono persone fisiche, vi sono però quegli elementi che riconducono una loro ideale presenza. Questo fattore risulta evidente nella fotografie scattate negli interni di un McDonald's o nella vetrina nella quale è possibile guardare gli annunci per case in vendita.

La mancanza di persone fisicamente presenti connota anche le fotografie di Basilico; come si è potuto vedere nel precedente capitolo, il fotografo milanese aspetta il momento di vuoto umano, per vedere davvero la struttura architettonica che gli si trova davanti.

Se Graham scatta con gli occhi di un turista, in una maniera quasi priva di una vera e propria definizione, Basilico studia la città con uno sguardo più oggettivo: «gli edifici da lui fotografati sono visti nella loro nudità di oggetti» che rappresentano «il semplice edificio in rapporto con il corpo della città».

Nelle fotografie scattate all'interno del McDonald's, collocato lungo Viale Sant'Eufemia, coglie soprattutto questo elemento oscurante, una sorta di frangisole con parti trasparenti, che Graham cerca di bypassare con un'inquadratura laterale, per cercare di annullare la distinzione tra interno ed esterno, tra pubblico e privato.

In una prima fotografia rende l'idea di poter superare questo limite visivo quasi del tutto, in una seconda fotografia la barriera si fa meno fitta ma più difficile da superare; l'idea che permane è quella di poter superare un confine fisico che non permette una visione totale dell'esterno ma solo una sua ricostruzione per frammenti.

In questa seconda fotografia, l'esterno è caratterizzato dalla presenza di un edificio a specchio che crea un gioco più intenso tra interno ed esterno, cercando di annullare il divario tra spazio pubblico e spazio privato. (Figura 21)

Graham guarda da dentro il McDonald's lo spazio al di fuori, ma l'esterno rimanda inesorabilmente all'interno, in una fusione totale tra pubblico e privato.

Fotografa quei momenti in cui la vita di tutti i giorni fluisce, focalizzandosi su elementi che tornano nella quotidianità di molte persone, come le autovetture e i carrelli della spesa adiacenti, o i cassonetti dell'immondizia.

Nella fotografia nella quale viene ritratta la pensilina per i carrelli della spesa, l'elemento curvo predomina fortemente: il cartello stradale, la pensilina stessa, le ruote delle vetture, i tubi ricurvi che indicano dove posizionare i carrelli, la palla del lampione della pubblica illuminazione. Al contempo rende l'idea di un luogo che ricorre nella vita di tutti i giorni, a cui però non dedichiamo attenzione ma che distrattamente attraversiamo.

Anche Graham si sofferma sulle case di San Polo, rievocando il suo stesso lavoro per *Arts Magazine*, *Homes for America*.



Come Basilico, fotografa questi edifici popolari, forse avvicinandosi maggiormente a essi e mostrando allo spettatore quei punti di degrado che ne connotano, ormai, le facciate.

Interessante è il gioco di ombre che si crea, la parte in primo piano risulta ben illuminata e messa quasi in risalto per le sue particolarità e i suoi dettagli, lasciando più nell'ombra e nell'oscurità il resto dell'edificio, dando così possibilità al lettore di immaginare la sua continuazione.

I diversi complessi abitativi che Graham fotografa mostrano le diverse esigenze e i diversi stati sociali di chi vive la periferia: dalle case più degradate a quelle di una qualità architettonica che è stimolo di conservazione per chi vi abita.

Anche nelle fotografie delle case, tornano più volte elementi curvi, ben evidenti nell'ingresso posto in primo piano con un grado di importanza che quasi subalterna la struttura abitativa vera e propria.

Contemporaneamente, in una casa estremamente regolare e ben conservata, con un suo privato spazio verde, l'elemento che maggiormente spicca è la forma tonda del poggiolo.

Questo interesse per le forme curve si collega in maniera netta con le forme che caratterizzano i suoi padiglioni, questa ricerca di sinuosità delle strutture. Sarà questo un punto chiave di un successivo lavoro di Graham per la galleria Massimo Minini, proprio dal titolo *A new work with curves*.

Rispetto a Basilico, si focalizza maggiormente su quei dettagli che caratterizzano gli ambienti privati degli edifici nei quali vivono le persone, pur restandone all'esterno.

Guardando dall'esterno le vetrine dei negozi, mostrando anche le loro insegne e gli oggetti esposti (come nella fotografia scattata a Campo Grande, al Pittarello), l'intento è duplice: da un lato vedere l'esterno riflesso nella vetrine, al contempo però mostrare la vita delle periferie e le attitudini di chi vi abita tramite la merce esposta.

In risalto appare la grande immagine pubblicitaria della ragazza che sorride, essa rappresenta in maniera generale il volto degli abitanti che percorrono e abitano queste zone. Il volto finisce però con il confondersi con l'ambiente urbano riflesso: ecco, che torna ancora, una seconda perfetta rappresentazione dello spazio all'interno della città moderna non identificata.

Questo si dimostra evidente anche nella fotografia che espone abiti e accessori dai colori vivaci e dai prezzi contenuti, che rappresenta esigenze e stili di vista delle persone che qui vivono. L'immagine si presenta in maniera fortemente oggettiva, descrive l'umanità che percorre questi spazi, una nuova classe media apparentemente anonima che potrebbe rappresentare l'identità di tutti noi che viviamo entro la città contemporanea.

La chiave però è guardare agli elementi che rendono la città meno identificabile, ma che la caratterizzano nella sua vitalità, cogliere quell' «architettura che modella, e all'interno della quale si formano i rapporti tra le persone».<sup>263</sup>

---

<sup>263</sup> Catalogo mostra, *Dan Graham-Gabriele Basilico. Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, curata da Maurizio Bortolotti.

## Conclusioni

Al termine del mio lavoro posso dire di essere riuscita a rintracciare le risposte a tutte le domande che mi ero posta in partenza. Sicuramente ero incuriosita dai motivi che avevano spinto due celebri autori a fotografare alcune zone della mia città che percepivo in una condizione di degrado, come ad esempio il quartiere di San Polo.

Io qui sono nata, quotidianamente vedo la struttura del Margherita d'Este, oltre ai Palazzi Cimabue e Tintoretto.

Non capivo inizialmente quindi come queste zone, talvolta anche mal frequentate, potessero assumere una propria dignità estetica e potessero risultare interessanti per occhi nuovi, per sguardi diversi dal mio, come quelli di Basilico e Graham.

Per me era facile collocare spazialmente alcuni scatti esposti in mostra, proprio per questo appartenere fin dalla mia infanzia a queste zone.

A livello personale, come abitante di questi quartieri, posso confermare che il risultato che si sono prefissati Massimo Minini e Maurizio Bortolotti è stato raggiunto: dopo aver visto gli scatti e dopo aver scavato più a fondo nelle ragioni della mostra, oggi guardo questi palazzi in maniera diversa; oggi comprendo che non sono solo strutture architettoniche ma sono il simbolo di una vita che non si ferma.

Non solo come abitante di queste zone ma anche come cittadina bresciana, i miei occhi hanno imparato a guardare in maniera rinnovata gli alti palazzi di Brescia Due, non più solo forme austere che si innalzano al cielo ma come strutture vive, meno rigide di come apparentemente si mostrano.

La rigidità di queste strutture si disperde nel momento in cui sembrano interagire con chi le vive, mostrandosi come forme architettoniche che comunicano ma che pongono anche dubbi sul loro futuro, su quello che di loro sarà.

Cosa ne sarà di loro e al contempo cosa ne sarà di noi, che qui viviamo?

Curioso da questo punto di vista è il titolo, *Unidentified Modern City*, che si lega al clima di fantascienza di quegli stessi anni, nei quali si iniziava a parlare di UFO, ovvero di Unidentified Flying Objects.

Il gioco che si crea è pertanto tra fantascienza, UFO e soprattutto proiezioni sul futuro, che resta indefinito, pertanto si può solo guardare al tempo presente, ponendo attenzione a quello spazio urbano e architettonico che Maurizio Bortolotti definisce come il nostro qui e ora.

Come questo qui e ora può, però, risultare ancora attuale e presente dopo dieci anni? Ad oggi, sono passati esattamente dieci anni da quando le fotografie di Graham e Basilico approdarono sulle pareti della galleria di Massimo Minini.

Ancora oggi questi corpi urbani portano sulle loro spalle la forte carica vitale individuata dai due artisti che li hanno fotografati, ma non solo, la rinnovano.

La rinnovano perché continuamente invitano chi li osserva a porsi in maniera diversa nei loro confronti, ad aprire il loro sguardo oltre alla semplice struttura; invitano a superare la barriera esterna per vedere la vita che li anima.

Nonostante non appaiano conformi al nostro gusto estetico, nonostante possano sembrare la manifestazione del fallimento urbanistico dell'età moderna, assumono una loro particolare sacralità: templi della modernità che diventano forme canoniche nelle quali un cittadino può riconoscersi, può sentirsi a casa pur essendo lontano.

La mancanza di identità non è un aspetto negativo, dal momento che ognuno rivede in queste edifici diversi aspetti della sua stessa medesima persona, ognuno ne associa significati e momenti diversi.

Come riconosce Pirandello, l'uomo può assumere una, nessuna o centomila identità, allo stesso modo questa idea ritengo si possa estendere anche a queste strutture urbane.

La forma che queste costruzioni assumono non è completamente rigida e stabilita, ma varia a seconda dell'anima che gli viene affidata da parte di chi vi abita.

Non è tanto una mancanza di identità, quanto più la possibilità di assumere identità diverse a seconda di chi le osserva: ecco allora che Brescia e le sue zone periferiche viaggiano oltre i confini prefissati, assumendo identità sempre diverse.

Entrambi gli artisti hanno pertanto configurato questa idea di ribaltare la canonica prospettiva legata al fallimento del moderno, basata prevalentemente sull'aspetto del degrado, che appare in maniera superficiale, per rileggerla in maniera positiva.

Accanto al degrado della modernità architettonica e urbanistica, si cela un aspetto positivo, ovvero il forte dinamismo che nasce dalla presenza umana di chi abita in queste zone: il degrado lascia spazio alla vitalità, al dinamismo appunto.

L'idea negativa che inizialmente mi ero fatta (legata appunto alla mancanza di identità) ha lasciato il posto a una nuova visione dello spazio urbano e periferico, che senza questo lavoro probabilmente non sarei riuscita a maturare.

Osservando le fotografie e parlando con chi ha pensato il progetto, ho potuto comprendere come questi spazi, questi non luoghi, si caratterizzino proprio per la loro mancanza di edifici iconici, anzi, questi edifici diventano in qualche modo iconici per coloro che qui vi abitano.

Le periferie sono luoghi in cui la società brulica e sviluppa quelle che Maurizio Bortolotti ha definito come le sue piccole utopie, esigenze e bisogni.

Tramite gli scatti di Basilico e Graham emerge questa presenza umana, in maniera quasi spettrale, dal momento che manca nella sua concretezza.

Questo percepirne la presenza però esalta ancora di più il suo essere insita nello spazio urbano e nelle architetture che lo compongono.

Non serve fotografare l'uomo nella sua fisicità per dimostrare che qui vive e vi abita, questi edifici già lo fanno, con le loro peculiarità, i loro rimandi e soprattutto con le loro forme.

La forma della città diventa la dimostrazione della presenza della forma fisica dell'uomo. Quando Basilico fotografa quegli elementi che in un edificio richiamano agli spostamenti delle persone negli spazi interni comuni, si pone in una posizione in grado di cogliere l'interezza della struttura.

Graham invece si pone in una posizione che gli permette di cogliere il dettaglio e soprattutto le vetrine, che diventano lo specchio entro il quale il cittadino si riflette e che diventa un tutt'uno con la struttura e con la città.

Il corpo della città abbraccia pertanto il corpo dell'uomo che in essa si muove e vive.

## Elenco delle immagini

Figura 1: Allestimento *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, a cura di Maurizio Bortolotti, Galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio 2011.

Figura 2: Allestimento *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, a cura di Maurizio Bortolotti, Galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio 2011.

Figura 3: Allestimento *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, a cura di Maurizio Bortolotti, Galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio 2011.

Figura 4: Allestimento *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, a cura di Maurizio Bortolotti, Galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio 2011.

Figura 5: Allestimento *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, a cura di Maurizio Bortolotti, Galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio 2011.

Figura 6: Allestimento *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, a cura di Maurizio Bortolotti, Galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio 2011.

Figura 7: allestimento *Unidentified Modern City, Gabriele Basilico/Dan Graham, Special Project*, a cura di Massimo Minini, presso Art Basel, 2012.

Figura 8: allestimento *Unidentified Modern City, Gabriele Basilico/Dan Graham, Special Project*, a cura di Massimo Minini, presso Art Basel, 2012.

Figura 9: Gabriele Basilico, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, Brescia 2010.

Pure pigmented print, 80 x 100.

Archivio Gabriele Basilico, courtesy Archivio Gabriele Basilico.

Figura 10: Gabriele Basilico, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, Brescia 2010.

Pure pigmented print, 80 x 100.

Archivio Gabriele Basilico, courtesy Archivio Gabriele Basilico.

Figura 11: Gabriele Basilico, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, Brescia 2010.

Pure pigmented print, 80 x 100.

Archivio Gabriele Basilico, courtesy Archivio Gabriele Basilico.

Figura 12: Gabriele Basilico, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, Brescia 2010.

Pure pigmented print, 60 x 80.

Archivio Gabriele Basilico, courtesy Archivio Gabriele Basilico.

Figura 13: Gabriele Basilico, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, Brescia, 2010.

Pure pigmented print, 60 x 80.

Archivio Gabriele Basilico, courtesy Archivio Gabriele Basilico.

Figura 14: Gabriele Basilico, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, Brescia, 2010.

Pure pigmented print, 60 x 80.

Archivio Gabriele Basilico, courtesy Archivio Gabriele Basilico.

Figura 15: Gabriele Basilico, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, Brescia, 2010.

Pure pigmented print, 60 x 80.

Archivio Gabriele Basilico, courtesy Archivio Gabriele Basilico.

Figura 16: Gabriele Basilico, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, Brescia, 2010.

Pure pigmented print, 60 x 80.

Archivio Gabriele Basilico, courtesy Archivio Gabriele Basilico.

Figura 17: Gabriele Basilico, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, Brescia, 2010.

Pure pigmented print, 60 x 80.

Archivio Gabriele Basilico, courtesy Archivio Gabriele Basilico.

Figura 18: Gabriele Basilico, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, Brescia, 2010.

Pure pigmented print, 80 x 100.

Archivio Gabriele Basilico, courtesy Archivio Gabriele Basilico.

Figura 19: Gabriele Basilico, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, Brescia, 2010.

Pure pigmented print, 60 x 80.

Archivio Gabriele Basilico, courtesy Archivio Gabriele Basilico.

Figura 20: Gabriele Basilico, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, Brescia, 2010.

Pure pigmented print, 80 x 100.

Archivio Gabriele Basilico, courtesy Archivio Gabriele Basilico.

Figura 21: Dan Graham, *Big 'Mac' seating area*, Brescia, 2010.

Lambda print, 53,6x64 cm framed, Ed. Unique.

Galleria Massimo Minini, courtesy Galleria Massimo Minini e Dan Graham.

Figura 22: Dan Graham, *Fence Enclosure, Empty Park Land, Brescia*, Brescia, 2010.

Lambda print, 26,5x39,5 framed, Ed. unique.

Galleria Massimo Minini, courtesy Galleria Massimo Minini e Dan Graham.



## Bibliografia

Acocella, Alessandra, “Ripensare lo spazio espositivo. Il caso di Ambiente/Arte, Biennale di Venezia 1976”, in *Crocevia Biennale*, materiali a c. di Castellani, Francesca, Charans, Eleonora, Scalpendi, Milano 2017, pp. 257-270.

Barozzi, Paolo, *Il sogno americano*, Marsilio Editori, Mestre 1970.

Basilico, Gabriele, “Antefatto”, in Basilico, Gabriele *Milano. Ritratti di fabbriche*, SugarCo Edizioni, Como 1981.

Basilico, Gabriele, *Architetture, città, visioni*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

Basilico, Gabriele, *Contact* (1984), In Camera, Lucca 2006.

Basilico, Gabriele, “Per una lentezza dello sguardo”, in Basilico, Gabriele, *Bord de Mer* (1990), Baldini & Castoldi, Verona 2003.

Basilico, Gabriele, *Photobooks 1978-2005*, Edizioni Corraini, Verona 2006.

Benevolo, Leonardo, *La mia Brescia*, Industrie grafiche bresciane, Brescia 1989.

Bortolotti, Maurizio (a c. di), *Dan Graham-Gabriele Basilico. Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, catalogo mostra, Galleria Massimo Minini, Brescia, (2 aprile-21 maggio, 2011), JRP|Ringier, Zurigo 2011.

Boyer, Irene, *Massimo Minini gallerista*, tesi di laurea magistrale, relatore Zanchetti, Giorgio, Univeristà degli Studi di Milano, a. a. 2016/2017.

Celant, Germano, *Ambente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Alfieri edizioni d'arte, Venezia 1977.

Celant, Germano, *Arte dall'Italia*, Feltrinelli, Milano 1988.

Celant, Germano, *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo libri, Bari 1977.

Celant, Germano, *Preconistria 1966-69*, Quodlibet, Macerata 2017.

Croset, Pierre-Allain, Snozzi, Luigi, *Monte Carasso. La ricerca di un centro, un viaggio fotografico di Gabriele Basilico con Luigi Snozzi*, tr. it. di P. A. Croset, H. Helfenstein e S. Piccolo, Lars Müller, Baden 1996.

Dolfi Agostini, Sara, *Oltre la vista. La vocazione sociale della fotografia di paesaggio*, in “Arte e Critica”, 67, giugno-agosto 2011, pp. 96-97.

Fondo eredi Luigi Ghirri, *Luigi Ghirri*, Graf Art, Torino 2006.

- Ghirri, Luigi, *Atlante* (1973), Charta, Sesto San Giovanni 1999.
- Ghirri, Luigi, *Kodachrome* (1978), Mack, Istanbul 2013.
- Ghirri, Luigi, *Lezioni di fotografia*, Qodlibet, Macerata 2010.
- Graham, Dan, *For Publications*, Marian Goodman Gallery, New York 1991.
- Graham, Dan, *Ma position. Écrits sur mes œuvres*, Nouveau Musée/Intitut, Villeurbanne 1992.
- Graham, Dan, *Padiglioni in Italia*, Galleria Massimo Minini, a+mbookstore edizioni, Milano 2008.
- Graham, Dan, *Pavilions*, The Kunstverein, Munich 1988.
- Graham, Dan, *Scritti e interviste 1965-1995*, materiali a c. di Zevi, Adachiara, I libri di Zerynthia, Roma 1996.
- Gronert, Stefan, *La Scuola di Düsseldorf. Fotografia contemporanea tedesca*, tr. it. di C. Sinigaglia, Johan & Levi editore, Milano 2009.
- Guadagnini, Walter, Maggia, Filippo, *Fotografia e arte in Italia 1968-1969*, Baldini e Castoldi, Milano 1998.
- Hatton, Brian, *Dan Graham. Pavilions*, Testo & Immagine, Roma 2002.
- Krief, Pascale, *Il ruolo anticipatorio di Germano Celant*, in "Flash Art", 350, 2020, pp. 98-128.
- Meneguzzo, Marco, Morteo, Enrico, Saibene, Alberto, *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Johan e Levi Editore, Milano 2012.
- Minini, Massimo, *Pizzini. Sentences, Vol. II*, Mousse Publishing & Galleria Massimo Minini, Brescia 2013.
- Minini, Massimo, *Quarant'anni 1973-2013*, a+mbookstore edizioni, Milano 2013.
- Moschini, Francesco, *Gabriele Basilico. Forme dell'urbano tra frammento e totalità*, in "Arte e Critica", 74, 2013, pp. 70-71.
- Panzerà, Mauro, *Gianni Colombo. L'uomoazione*, Litostil, Udine 1991.
- Poli, Francesco (a c. di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi* (2003), Electa, Milano 2016.
- Portinari, Stefania, *Anni Settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia 2018.

Spiazzì, Luciano, *Dan Graham. Carboni e artisti di casa nostra*, in "Bresciaoggi", 4 dicembre 1976, p. 3.

Valtorta, Roberta, "Gabriele Basilico e la città antica-contemporanea", in *Piranesi Roma Basilico. L'arte di vedere*, Fondazione Giorgio Cini/ Contrasto, Roma 2019.

Valtorta, Roberta, "Gabriele Basilico e Milano: un legame particolare", in Calvenzi, Giovanna, *Basilico Milano*, Contrasto, Roma 2015.

Valtorta, Roberta, "Trent'anni dopo", in Basilico, Gabriele *Milano. Ritratti di fabbriche* (1981), Federico Motta editore, Milano 2009.

Valtorta, Roberta, *Luogo e identità nella fotografia italiana contemporanea*, Einaudi, Torino 2003.

Valtorta, Roberta, *Volti della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, Skira, Milano 2015.

Vergine, Lea, *Dall'Informale alla Body Art* (1976), Gruppo editoriale Forma, Torino 1983.

Vergine, Lea, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Skira editore, Milano 1996.

Zevi, Adachiara, *Arte USA del Novecento*, Carocci editore, Roma 2000.

## Sitografia

Archivio Gianni Colombo, *Gianni Colombo, Il dispositivo dello spazio*; <http://www.archiviogiannicolombo.org/wp-content/uploads/2015/04/saggio-di-Marco-Scotini.pdf>.

Basilico, Gabriele, *Contact* (1984), In Camera, Lucca 2006; <https://www.archiviogabrielebasilico.it/it/scopri/lavori/contact>.

Celant, Germano, *Appunti per una guerriglia*, in "Flash Art", 5, 1967; <https://flash-art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/>.

Celant, Germano, Demand, Thomas, Garutti, Francesco, *When Attitudes Become Form Bern 1969/Venice, 2013*, in "Abitare", 533, 2013; [https://www.abitare.it/wp-content/uploads/2020/04/533\\_020-029.pdf](https://www.abitare.it/wp-content/uploads/2020/04/533_020-029.pdf).

Comunicato stampa in occasione della mostra *Alberto Garutti*, Galleria Massimo Minini, 7 febbraio- 8 marzo 2008; [https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/11/CS\\_Garutti-2008.pdf](https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/11/CS_Garutti-2008.pdf).

Comunicato stampa in occasione della mostra *Anish Kapoor, Widow*, Galleria Massimo Minini, 25 settembre - 23 dicembre 2004; <https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/12/Kapoor-sett.2004.pdf>.

Comunicato stampa in occasione della mostra *Dan Graham, A New work with curves*, Galleria Massimo Minini, 9 maggio- 5 settembre 2015; [https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/11/Cs-Graham\\_ita.pdf](https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/11/Cs-Graham_ita.pdf).

Comunicato stampa in occasione della mostra *Eva Marisaldi, No Hope*, Galleria Massimo Minini, 31 gennaio-6 marzo 2004; <https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/12/Marisaldi-x-mostra.pdf>.

Comunicato stampa in occasione della mostra *Francesca Woodman*, Galleria Massimo Minini, 8 giugno- primo settembre 2006; <https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/12/Woodman-2006.pdf>.

Comunicato stampa in occasione della mostra *Luigi Ghirri, Project Prints*, a. c. di Re, Elena, Galleria Massimo Minini, 11 ottobre- 20 novembre 2010; <https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/11/C.S.-Ghirri.pdf>.

Comunicato stampa in occasione della mostra *Dont' expect anything, Robert Barry, Tino Sehgal, Ian Wilson*, progetto a. c. di Cerizza, Luca, Galleria Massimo Minini, 11 marzo-17 aprile 2004; <https://www.galleriaminini.it/wp-content/uploads/2019/12/QU.3-comunicato-stampa.pdf>.

De Leonardis, Silvia, *Bernd e Hilla Becher e l'analogia*, tesi di laurea magistrale, relatore Dreon, Roberta, Università Ca' Foscari Venezia, a. a. 2013/2014; <http://dspace.unive.it/bitstream/handle/10579/5128/987564-1180247.pdf?sequence=2>.

Il Giardino di Ian Hamilton Finlay, *Little Sparta*;  
<https://www.littlesparta.org.uk/about/>.

Maffei, Giorgio, *L'Attico, 1966-1978, I documenti*, 2017;  
<https://www.giorgiomaffei.it/cataloghi/69%20-%20Attico>.

Melotti, Maurizio, *Hamish Fulton, camminare è la sua opera d'arte*, in “Il Giornale dell'Arte”, 392, 2018; <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/hamish-fulton-camminare-la-sua-operadarte/130370.html>.

Paolini, Giulio, *Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira editore, Milano 2008, vol. 2, cat. n. 458;  
[http://www.fondazionepaolini.it/it/files\\_opere/Casa\\_di\\_Lucrezio\\_1981.pdf](http://www.fondazionepaolini.it/it/files_opere/Casa_di_Lucrezio_1981.pdf).

Paolini, Giulio, *Catalogo ragionato 1960-1999*, Skira editore, Milano 2008, vol. 2, cat. n. 719; [http://www.fondazionepaolini.it/it/files\\_opere/L\\_ospite\\_1993.pdf](http://www.fondazionepaolini.it/it/files_opere/L_ospite_1993.pdf).

Pistoletto, Michelangelo, *Oggetti in meno*, 1966;  
[http://www.pistoletto.it/it/testi/oggetti\\_in\\_meno.pdf](http://www.pistoletto.it/it/testi/oggetti_in_meno.pdf).

Prete, Elisa, *Incontenibili: nuove avanguardie e gallerie d'arte nel panorama italiano e francese degli anni Sessanta*, tesi di dottorato, relatore Nico Stringa, Università Ca' Foscari Venezia, a. a. 2012/2013; <http://hdl.handle.net/10579/3010>.

Sargentini, Fabio, *Fuoco Immagine Acqua Terra*;  
[https://fabiosargentini.it/fuoco\\_immagine\\_acqua\\_terra.html](https://fabiosargentini.it/fuoco_immagine_acqua_terra.html).

Sargentini, Fabio, *L'Arte Povera è nata a Roma?*, in “Flash Art”, luglio 2015;  
<https://flash---art.it/article/larte-povera-e-nata-a-roma/>.

Scateni, Stefania, *L'altoforno è la vera astrazione. Parola di Hilla Becher, artista*, in “l'Unità”, 28 gennaio 2009;  
[https://archivio.unita.news/assets/main/2009/01/28/page\\_038.pdf](https://archivio.unita.news/assets/main/2009/01/28/page_038.pdf).

Terraroli, Valerio, intervista a Massimo Minini, in “Giornale dell'arte”, n. 334, 2013;  
<https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/massimo-minini/117463.html>.

The Museum of Modern Art, *Spaces*, mostra a c. di Licht, Jennifer (1969), 2017;  
[https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2698\\_300190538.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2698_300190538.pdf).

The Musum of Modern Art, *Jennifer Licht. The director of Spaces*, 165, 1969;  
[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/4398/releases/MO MA\\_1969\\_July-December\\_0091\\_165.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4398/releases/MO MA_1969_July-December_0091_165.pdf).

Valtorta, Roberta, “Gabriele Basilico e la città antica-contemporanea”, in *Piranesi Roma Basilico. L'arte di vedere*, Fondazione Giorgio Cini/ Contrasto, Roma, 2019;  
[https://www.academia.edu/44462332/Gabriele\\_Basilico\\_e\\_la\\_citta\\_antica\\_contemporanea\\_2019](https://www.academia.edu/44462332/Gabriele_Basilico_e_la_citta_antica_contemporanea_2019).

Viola, Eugenio, *Allan Kaprow, Yard (versione n. 9)*;  
<https://www.madrenapoli.it/collezione/allan-kaprow-yard/>.

#### Videografia

Documentario in occasione della mostra *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, a cura di Maurizio Bortolotti, realizzato da Giampiero Angeli e Alice Maxia (Giart - Visioni d'arte, Italia 2011).

Appendice

Appendice A

Allestimento *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, a cura di Maurizio Bortolotti, Galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio 2011.

Allestimento *Unidentified Modern City, Gabriele Basilico/Dan Graham, Special Project*, a cura di Massimo Minini, presso Art Basel, 2012.

Gabriele Basilico, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, a cura di Maurizio Bortolotti, presso Galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio 2011.

Dan Graham, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, a cura di Maurizio Bortolotti, presso Galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio 2011.

Allestimento *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, a cura di Maurizio Bortolotti, Galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio 2011



Figura 1



Figura 2





Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

*Unidentified Modern City, Gabriele Basilico/Dan Graham, Special Project, a cura di Massimo Minini, presso Art Basel, 2012.*

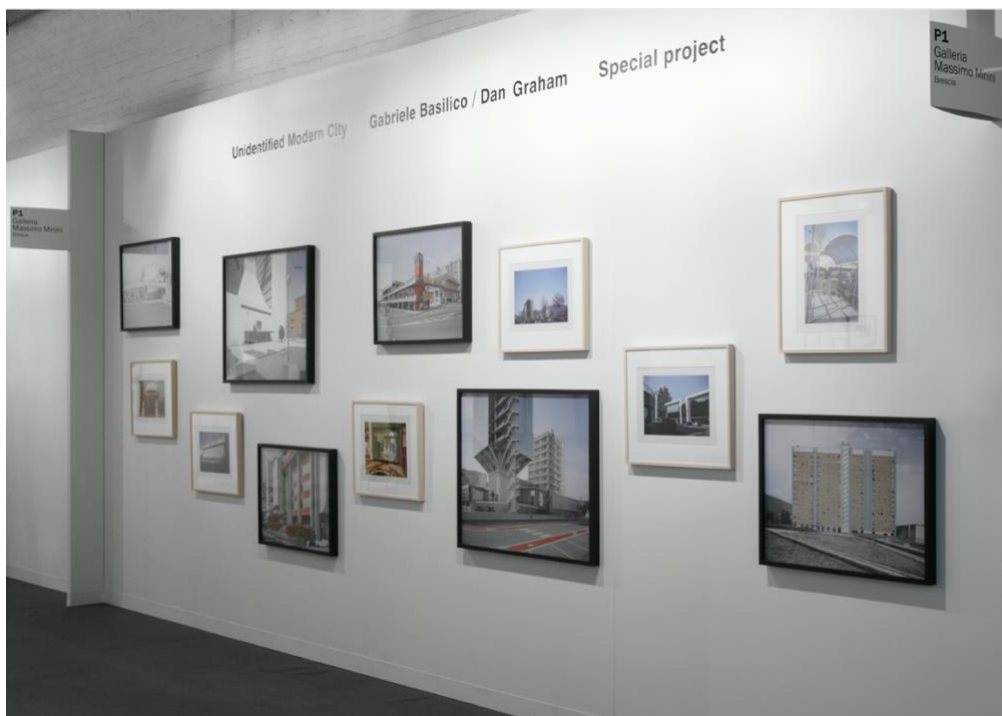


Figura 7

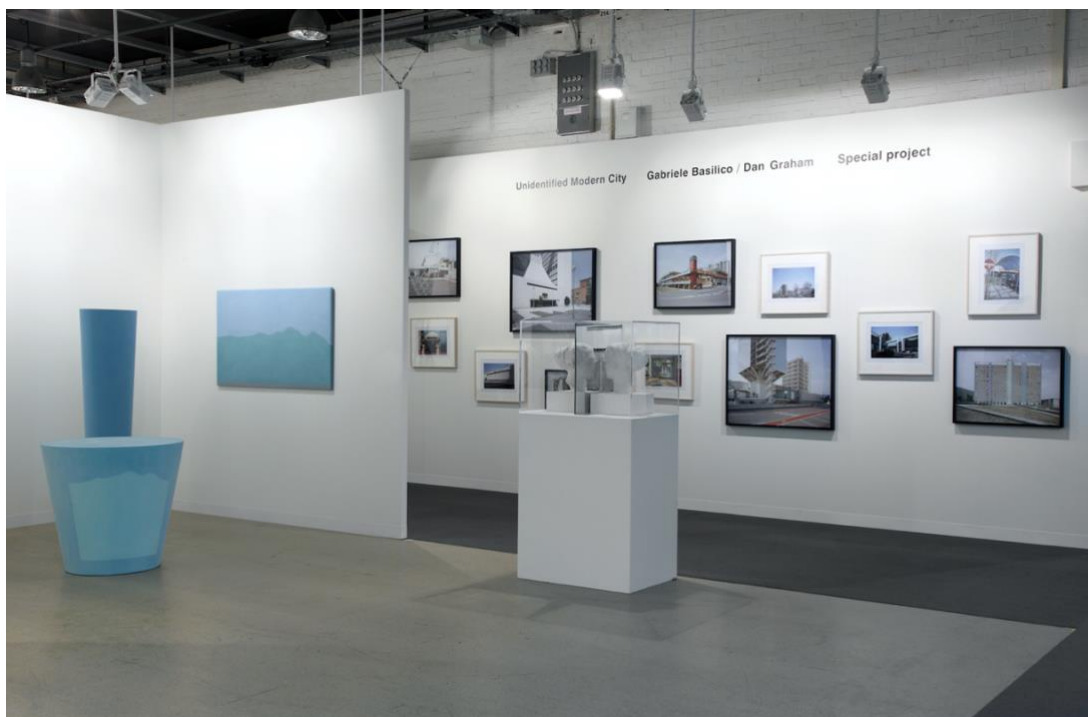


Figura 8

Gabriele Basilico, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, a cura di Maurizio Bortolotti, presso Galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio 2011

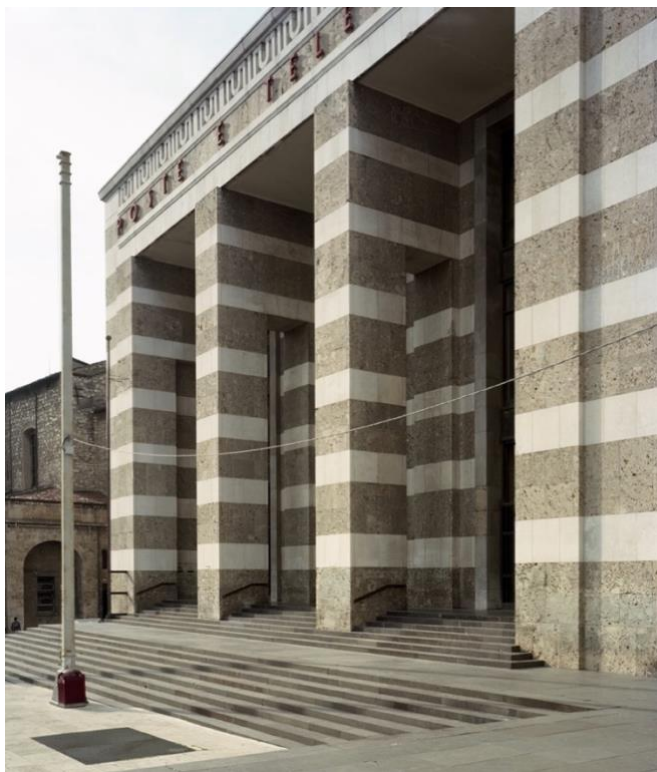


Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18





Figura 19



Figura 20

Dan Graham, dal progetto *Unidentified Modern City. Globalized Brescia*, a cura di Maurizio Bortolotti, presso Galleria Massimo Minini, Brescia, 2 aprile-21 maggio 2011



Figura 21

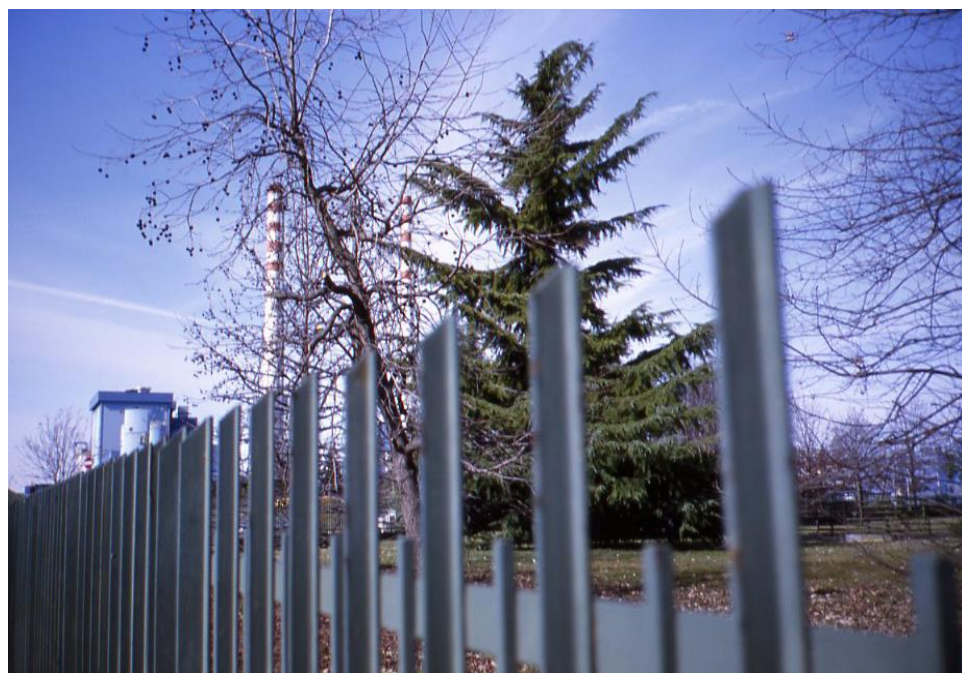


Figura 22

## Appendice B

Intervista a Massimo Minini, presso Galleria Massimo Minini, Brescia, 3 febbraio 2021.

Il ricordo di Giovanna Calvenzi: *Unidentified Modern City*, di Giovanna Calvenzi, 12 aprile 2021.

Mail di Giovanna Calvenzi diretta a Massimo Minini, in occasione della pubblicazione del testo *Basilico Milano: lettera alla mia città*, a cura di Giovanna Calvenzi, Contrasto, Milano, 2015.

*Roberta Valtorta su Gabriele Basilico*, di Roberta Valtorta, 19 marzo 2021.

L'amicizia tra Gabriele Basilico e Renato Corsini, incontro con Renato Corsini presso Macof – Centro della fotografia italiana, Brescia, 26 gennaio 2021.

Intervento di Maurizio Bortolotti, a seguito del nostro incontro su Zoom in data 12 febbraio 2021.

Intervista a Massimo Minini, presso Galleria Massimo Minini, Brescia, 3 febbraio 2021.

VP: Come e quando è nata l'idea della mostra? E perchè ha scelto questi due artisti?

MM: Perchè la galleria si è sempre occupata del luogo dove l'artista opera e lavora, prima snobbavo la città ma ora è diventata un centro di interesse, anche per comodità era già qui a Brescia e qui vi lavoro. Inoltre, mi sono concentrato sulla città, dal momento che sono stato presidente della fondazione Brescia Musei.

Il progetto dimostrava la città di Brescia secondo gli occhi di due artisti famosi e soprattutto due artisti che si sono sempre occupati di architettura. Due artisti che usano la fotografia, idea di far fotografare Brescia come prima è stato fatto raramente. Due artisti molto diversi, un professionista che girava per la città e la studiava e l'altro un fotografo dilettante, con un grande occhio però. Due approcci molto diversi, si sono visti hanno parlato, hanno guardato i loro punti in comune e le loro differenze. Basilico è venuto a Ferragosto, quando era vuota la città, Graham invece quando ne aveva voglia. Addirittura, Graham ha consegnato la macchina fotografica piena e ha poi scelto la metà delle fotografie scattate.

Quando il sindaco di Brescia ha visto la mostra, mi ha detto, «perchè hanno fatto fotografie a queste strutture, quando abbiamo edifici e architetture più belle a Brescia?» E io gli risposi che le cose belle sono sempre viste.

VP: Nel pizzino dedicato a Gabriele Basilico, afferma che le sue fotografie lo avevano sempre stupito, cosa vedeva lei nelle foto di Basilico? Cosa lo stupiva?

MM: Il fatto che non ci fossero le macchine e le persone, che venisse mostrato un panorama che non conosciamo, viviamo in un mondo pieno di gente che va e che viene. Un panorama così non si è mai visto, il fatto di questa emptiness, vuotezza di qualcosa che noi consideriamo normale. Vediamo ciò che abbiamo intorno e pensiamo a come è il mondo senza automobili, non che sia più bello o più brutto, ma che sia diverso.

VP: Due approcci molto diversi, Graham lavora sui dettagli, Basilico si confronta con il generale, è un tratto anche delle fotografie su Brescia, corretto?

MM: Certamente, soprattutto nelle fotografie di Riva, dei motoscafi, Basilico va dal generale al particolare, tramite un metodo deduttivo.

Dan si concentra sui dettagli, Basilico su tutto. Dan quando guarda un paesaggio, non guarda il tutto, non farebbe mai una fotografia come quelle che Basilico ha fatto per la Datar, vedi un paesaggio lontano km e km, Graham fotografa i dettagli.

VP: Esiste la possibilità di una qualche influenza reciproca nei loro lavori? Hanno collaborato tra di loro e c'è stato uno scambio di idee e un confronto diretto?

MM: Le fotografie del dopo sono uguali a quelle del prima, si sono parlati ma poi ognuno ha fatto il proprio lavoro, la cosa più difficile è far cambiare idea alla gente ma non è nemmeno necessario. C'è stato un confronto di idee, si sono scambiati parole e pareri. ( Maurizio Bortolotti ricorda anche come Graham fosse abbastanza difficile da convincere, e soprattutto era abbastanza difficile fargli cambiare idea, questo d'altro canto vale per tutti gli artisti)

VP: Come è stato lavorare con un artista che è anche un amico che in realtà era anche un turista a Brescia?

MM: I'm a tourist, diceva sempre in maniera ironica, veniva qui in braghe corte, per lui venire in Italia vuol dire andare in un luogo di turismo; in fondo l'Italia è il paese del mediterraneo, della pizza, del sole, per lui che è nato nella Youta e vive a Nashville è un sogno. Era come portare in giro un turista per la città.

VP: Tramite il lavoro dei due artisti, Lei ha visto Brescia con occhi diversi? Come è stato vedere Brescia tramite il lavoro di un americano soprattutto, che però ha rintracciato nella città alcuni elementi tipici della sua infanzia.

MM: Quello sì, in effetti questa è la cosa più interessante, loro non si sono influenzati tra di loro ma hanno influenzato me, ci hanno fatto vedere con i loro occhi quello che noi vediamo con i nostri. Per noi Brescia Due è un postaccio, loro hanno visto invece gli aspetti positivi: Graham ha fotografato supermercati, vetrine, carrelli della spesa, il quotidiano, quello che ha fatto stupire il sindaco.

Noi vediamo il mondo attraverso la fotografia, quando guardo certi dettagli di Brescia Due ci vedono le foto di Graham e di Basilico, non vedo più il grattacielo e il Crystal Palace, ma le loro fotografie.

VP: Nel lavoro di Graham, come in quello di Basilico, particolare attenzione è riservata alle forme e allo spazio che le forme occupano, può essere la forma un punto di incontro tra i due artisti?

MM: Come dice Graham, keep it simple quando esageravo, questa domanda Graham non la avrebbe capita, io la capisco ma rispondo come Graham. Una volta ero intervenuto sui padiglioni per migliorarli, lui rispose you're not an artist, keep it simple, non a caso era un minimalista,

VP: Entrambi gli artisti si sono concentrati sulla periferia di Brescia, non sul centro città (approccio tipico di Basilico), cosa hanno visto nella periferia? Come l'edilizia si inserisce o ostacola nel processo di sviluppo di una società? Come ne resta influenzata e come influenza lo sviluppo architettonico generale della città?

MM: L'edilizia potrebbe anche ostacolare la società, l'edilizia a Brescia non fa avanzare la società, funge da retroguardia. Anche San Polo, è un disastro, come anche il Villaggio Marcolini. Gli errori sono dati dalle situazioni, dai soldi. Il villaggio Ferrari, il villaggio Marcolini: questa si chiama edilizia economica e popolare, che è il peggio del peggio: perché hai i soldi, allora abiti in centro? Giusta osservazione, gli abitanti del centro sono stati portati in periferia prima con i primi villaggi, poi con l'operazione di San polo e San Polino, questo ha fatto svuotare il centro. Si è trattato di fare operazioni edilizie, non fatte per migliorare l'esistente ma per arricchire i costruttori; di architettura ce ne è un gran poca, le ragioni dell'edilizia prevalgono sull'architettura.

I due artisti hanno visto una periferia di una città qualunque, una città non identificata e non identificabile, una che vale l'altra. Sono stata recentemente tra Verona e Venezia, una strada fatta di un capannone unico, pur essendo disegnati da celebri architetti, è ancora peggio così. Ora gli architetti costruiscono una cavalcata di orrori e spaventi.

VP: Basilico decide però di dedicare alcuni scatti anche a Piazza Vittoria, il centro della città che mantiene anche un certo valore storico, in che modo queste fotografie rientrano nella sua indagine sulla periferia di Brescia?

MM: Voleva agganciarsi all'origine della città, dal quale forse non si può prescindere del tutto. Sono fotografie storte, un po' alla Rodcenko, questo vuol dire va bene tutto ma non dimentichiamoci che veniamo da lì, va bene essere moderni però al tempo era così, questa è l'origine del tutto.

VP: Il titolo della mostra è *Unidentified Modern City, Globalized Brescia*, quindi una città moderna non identificata. Tutto il lavoro di Basilico ruota attorno al concetto di identità, cioè di ricomporre la città come un corpo fisico che si trasforma e modella. Basilico non ha trovato un'identità alla Brescia del nuovo corso architettonico? O vi sono stati degli elementi che hanno dato una sua identità alla città? Perché è stata definita non identificata

MM: La modularità è uno dei motivi per cui ho scelto Graham, dopo aver fatto *Homes for America*, in cui le case sono equivalenti alle nostre villette a schiera. La serialità dei modelli e la ripetitività: le case dell'America sono un catalogo di possibilità, o un catalogo degli orrori, come io le definisco; ci sono tante possibilità, grandi, piccole, quadrate, squadrate. Quando un costruttore guarda un campo non pensa all'erba ma ai metri quadri.

Vediamo il mondo attraverso la fotografia, quando il giapponese va al Louvre non guarda la Gioconda, la fotografa e va a casa e guarda le sue fotografie.

Globalized perché eravamo in epoca di globalizzazione, anche una città come Brescia aderisce a questo modo di sviluppo. Poi certo nella realtà delle cose, cosa vuol dire per una città essere globalizzata, chi la globalizza? C'è qualcuno che lo sta facendo, è soggetta a una mutazione, sarà saltato fuori dalle discussioni teoriche tra di loro.

VP: Come era il suo rapporto con Basilico?

MM: Ci siamo conosciuti tardi, ho sempre conosciuto ciao ciao e buonanotte. Ha un certo punto ho iniziato a pensare a lui, lui non aveva mai chiesto niente, era un signore che non insisteva. C'era molto rispetto, era molto cordiale, sono nati lo stesso anno e lui si era inventato questa storia del cameratismo, ci scherzavamo su un po'.

MM: Questa mostra fa parte di quelle mostre che ho fatto in galleria che ha a che fare con il posto in cui vivo, lavoro e quindi dopo i primi anni in cui l'idea era far vedere cosa si fa, sono tornato ad occuparmi della città. Mi sto occupando molto di più della città, prendere due artisti tra i miei più bravi nel settore della fotografia, mi è parso un modo per lasciare una testimonianza tra come si può interagire tra pubblico e privato, pur le due parti ignorandosi bellamente l'una con l'altra.

La mostra è fuori di sé: in galleria è arrivato il risultato di qualcosa fatto fuori, l'azione del farlo è il vero lavoro, la Process Art privilegiava il processo e una volta che arrivava il risultava lo butti via, perché ormai si era già consumato.

È un invito a riconsiderare certe cose con occhio diverso, città globalizzata intende questo, Estendere lo sguardo, per noi Brescia è una città antica, connotata dal Tempio, dal Duomo, poi arriva uno da lontano e non va in Piazza Vittoria, ma va a dormire non nel centro, per lui Brescia è san polo, i quartieri periferici, il villaggio sereno, non via Musei, è lontano dal centro: anche per una questione di prezzo.

Chi è uscito dalla mostra è uscito barcollando, perché è difficile influenzare la gente, ognuno rimane a proprio avviso, è difficile che una cosa cos' uno la prende in mano e dica «ah caspita io pensavo così e così, ora penso cosa e cosà». Tutti noi cerchiamo conferme a ciò che sappiamo, piuttosto che cercare novità; se vedi uno che la pensa diversamente ti chiedi cosa abbia in testa, infatti i dibattiti in televisione si sente che tutti se le dicono contro, nessuno vuole ammettere che l'altro abbia un minimo di ragione.



Il ricordo di Giovanna Calvenzi: *Unidentified Modern City*, di Giovanna Calvenzi, 12 aprile 2021.

Ho ricordi appannati su quando e come Gabriele Basilico ha realizzato la sua indagine sulla città di Brescia.

Ricordo l'entusiasmo di quando Massimo Minini gli ha detto che suo compagno di viaggio sarebbe stato Dan Graham, artista che ammirava molto.

Ricordo la gioia con la quale ha sfogliato il catalogo sul loro lavoro che Minini aveva poi fatto realizzare, che gli era piaciuto enormemente.

Ricordo l'eccitazione con la quale aveva partecipato alla registrazione di un video con Graham, Minini e Maurizio Bortolotti (realizzato da Giampiero D'Angeli e Alice Maxia).

Poi l'inaugurazione della mostra a Brescia, l'incontro con il pubblico, i sorrisi, il piacere di condividere con Minini (che lo definiva suo commilitone) la sensazione di aver realizzato un'impresa destinata al successo.

Per affrontare l'impegno per "Unidentified Modern City" Gabriele Basilico, come era sua consuetudine, aveva studiato a lungo la città, la sua storia, parlato con gli amici bresciani, studiato mappe, e aveva scelto tre zone nelle quali operare: una storica, una periferica e una nella quale, come dichiara nel video, Brescia voleva regalarsi edifici sviluppati in altezza.

Aveva lavorato come gli è consueto, con il collaudato "linguaggio documentario" che si imponeva di evitare acrobazie stilistiche e di rispettare scrupolosamente la narrazione "oggettiva" di quanto aveva davanti all'obiettivo.

La Brescia che ha raccontato è indubabilmente la Brescia di Basilico, ritratta senza enfasi e con grande poesia, senza presenze umane e, come spesso teorizzava, con il vuoto protagonista della narrazione.

Credo che l'iniziativa voluta da Massimo Minini abbia incontrato il favore di tutti. E come molti progetti realizzati da Gabriele Basilico in molte città del mondo sono certa che in futuro il suo lavoro si trasformerà anche in una preziosa testimonianza per conoscere la storia e lo sviluppo della città.

Giovanna Calvenzi

Mail di Giovanna Calvenzi diretta a Massimo Minini, in occasione della pubblicazione del testo *Basilico Milano: lettera alla mia città*, a cura di Giovanna Calvenzi, Contrasto, Milano, 2015.

**Oggetto:** Caro Massimo,  
**Mittente:** Massimo Minini <massimo@galleriaminini.it>  
**Data:** 31/07/2014 12:41  
**A:** massimo@galleriaminini.it

Caro Massimo,

con Luca Formenton/Il Saggiatore abbiamo deciso di pubblicare per il 2015 un libro di Gabriele su Milano. Un libro con le sue immagini più importanti alle quali si dovranno alternare, su carta diversa, brevi testi di amici che parlano di Milano, testimonianze, aneddoti, ricordi che abbiano la città come protagonista.

Protagonista dei testi deve essere Milano e non le fotografie di Gabriele anche se il nostro punto di partenza è stato la lettera che Gabriele le ha scritto nel 1999 e che ti allego. I tuoi pizzini sono davvero deliziosi e quella lunghezza sarebbe perfetta.

Sarei molto felice se tu volessi essere uno degli amici che, con Gabriele, raccontano la città. La lunghezza del contributo va dall'haiku alle due cartelle massimo, a discrezione dell'autore. Per i tempi ci saprà dire Formenton, penso entro Natale.

Per i compensi penso non ce ne siano se non libri, ma di questo non ho ancora parlato con Luca e ti farò sapere. Per il momento mi basta sapere se ti farebbe piacere esserci.

Se mi rispondi non usare il replay perché misteriosamente le mail non mi arrivano.

Un abbraccio e a presto, Giovanna  
29 lu 14

*Roberta Valtorta su Gabriele Basilico*, di Roberta Valtorta, 19 marzo 2021.

Ho conosciuto Gabriele Basilico alla fine degli anni Settanta, quando stava lavorando alla sua prima grande ricerca *Milano. Ritratti di fabbriche*, che presentai sulle pagine di “Progresso fotografico”, della cui redazione facevo parte, quando uscì il libro. Posso dire che da quel momento ho seguito Basilico in tutto ciò che produceva e, posso dire, pensava, l’ho invitato a partecipare a progetti di committenza pubblica che curavo, ho preso parte a progetti ai quali lui con gesto di fiducia mi invitava, ho curato diverse sue mostre e ho scritto un grande numero di testi sul suo lavoro. Da lui ho imparato tanto, gli devo moltissimo. E’ stato un grande amico per me, oltre che un artista che ho studiato e cercato di capire nel tempo, e che ancora studio.

E’ difficile dire in breve le cose che abbiamo fatto insieme: sono davvero tante. E posso qui ricordare una cosa curiosa: era tanto assidua e continua la nostra collaborazione che decidemmo, a un certo punto, verso i primi anni 2000, di fare una sosta: dissi “Gabriele, per un po’ di tempo non scriverò sul tuo lavoro, lo rifarò quando avrò qualcosa di nuovissimo da dire”. “Va bene”, rispose, “facciamo questo patto”. La pausa durò pochissimo.

Insieme nel 1986 abbiamo curato l’edizione italiana, a Milano a Palazzo Clerici, della prima mostra dei lavori prodotti durante la *Mission photographique de la DATAR*, un evento di grande importanza per tutta la cultura fotografica internazionale che arrivava a Milano. Con la partecipazione a quel progetto Gabriele iniziava ad avere una sua precisa collocazione in Europa, e portare la grande mostra collettiva a Milano fu molto significativo sul piano simbolico. La seconda impresa importante per me che intanto crescevo è stato un testo nel libro *Porti di mare*, nel 1990, uno dei primi libri sistematici di Gabriele dopo *Milano. Ritratti di fabbriche*, che gli valse anche un prestigioso premio europeo. Dal 1987 al 1997, i dieci anni della durata del progetto *Archivio dello spazio* da me curato, fitta serie di campagne fotografiche sul territorio della Provincia di Milano (nell’ambito del progetto *Beni architettonici e ambientali della Provincia di Milano* diretto da Achille Sacconi) abbiamo molto lavorato insieme, non solo perché Gabriele ebbe molti incarichi ma anche per il continuo scambio di

pareri e consigli e l'organizzazione delle molte conferenze associate al progetto. Fu anzi lui a presentarmi ad Achille Sacconi, determinando così buona parte del mio percorso professionale, culturale e anche esistenziale: infatti non solo mi trovai a curare *Archivio dello spazio* ma a progettare e a guidare la fase di start up, dal 1996 al 2004, e poi dirigere, dal 2004 al 2015, il Museo di Fotografia Contemporanea di Cinisello Balsamo, che ebbe origine proprio da *Archivio dello spazio*.

Potrei citare anche la prima grande mostra antologica di Gabriele alla Galleria Gottardo di Lugano nel 1994, che curai insieme a lui, Luca Patocchi e Alberto Bianda: *Gabriele Basilico. L'esperienza dei luoghi 1978-1993*, con quella parola *esperienza* nel titolo, che, da lui imparata durante i lavori della *Mission photographique de la DATAR*, guidava i suoi pensieri e a me insegnava molto. Senza dire dei molti scritti sui lavori che svolse a Milano, oppure in Trentino, in Emilia Romagna con Piero Orlandi, o in Francia, o dei seminari e delle conferenze tenuti insieme in tanti luoghi, o dei viaggi, in Italia, in Francia, in Svizzera o in Olanda, dove ci aspettava l'amico critico e curatore Bas Vroege. Del 2002 è una sua importante antologica alla Galleria d'Arte Moderna di Torino, per me occasione per un saggio ampio, per me un passo avanti personale nel percorso di lettura non solo del lavoro ma anche del pensiero e delle parole di Basilico nei suoi scritti. Del 2009 un altro scritto nel quale rivedevo criticamente *Milano. Ritratti di fabbriche* a distanza di tempo, un testo che nacque in circostanze che non posso dimenticare perché Gabriele mi chiese di scriverlo mentre uscivo da un duro periodo di chemioterapia, e so che me lo chiese per darmi forza. Subito dopo, nel 2010, una conversazione tra lui e me per una pubblicazione che faceva parte di una bella piccola collana pubblicata da La Fabrica di Madrid. Ricorderò sempre quanto buffo fu riuscire a registrare la nostra conversazione nel suo studio: dovemmo ricominciare da capo più volte perché continuavamo a ridere. Gabriele aveva un'anima da bambino, io anche, sotto sotto, e abbiamo riso tantissimo insieme, per cose piccolissime. Ma tutti hanno riso tanto insieme a Gabriele.

Quando Gabriele si è ammalato, l'ho seguito anche in questo, con mio marito a sua volta amico di Gabriele, grazie all'aiuto di un caro amico medico dell'Istituto dei Tumori di Milano. Ancora una volta mi diede una prova di amicizia chiedendomi, mentre era in ospedale a Monza, di scrivere un testo sul suo importante lavoro *Bord de Mer*, realizzato durante le campagne della *Mission photographique de la DATAR*,

nel 1984-85, poiché desiderava ripubblicarlo. Quel testo, che volli scrivere subito, in gran fretta affinché potesse riceverlo in tempo e potesse leggerlo, è stato poi pubblicato nel libro *Bord de Mer* uscito qualche anno dopo, nel 2017. Immediatamente dopo la sua morte, avvenuta nel febbraio 2013, ho presentato al Museo di Fotografia Contemporanea una selezione di opere di Gabriele presenti nelle collezioni, nel pianto di tutti. E nel 2014 Giovanna Calvenzi, che iniziò subito a occuparsi dell'archivio, mi diede a sua volta fiducia e mi chiese di scrivere un testo per il volumetto *Photo Poche* dedicato a Basilico che uscì nel 2014, e ancora mi ha invitata a scrivere nel 2019 in occasione del bellissimo volume che mette a confronto Roma nelle incisioni di Piranesi e nelle fotografie di Basilico, un progetto molto interessante al quale ho collaborato con grande convinzione, e nel 2020 per il catalogo della mostra al Palazzo delle Esposizioni di Roma *Basilico Metropoli*.

Chissà quante cose non ho detto, quanti progetti non ho nominato: con Basilico è stato un flusso continuo di lavoro, di conversazioni, di riflessioni e di piccoli racconti, nel suo studio di piazza Tricolore prima, di via Piranesi poi, oppure al telefono. E' stata una vicinanza, uno scambio reale, nutrito da una amicizia sincera e semplice.

Il mio impegno di oggi, oltre a quello di continuare a studiarlo e a scriverne, con la speranza di dire ogni volta qualcosa in più, che possa aiutare altri, soprattutto i giovani, a capire la densità della sua ricerca, è quello di raccogliere i suoi scritti. Che sono scritti semplici, spontanei, legati a occasioni, nati insieme ai suoi lavori oppure realizzati per lezioni o conferenze o interviste. Ho un poco rimandato questo lavoro a causa di altri continui impegni, ma è lì che mi aspetta.

L'amicizia tra Gabriele Basilico e Renato Corsini, incontro con Renato Corsini presso Macof – Centro della fotografia italiana, Brescia, 26 gennaio 2021.

Ho conosciuto Basilico nel '75/76, perché lui si era già laureato e io studiavo architettura a Milano.

L'ho conosciuto durante l'occupazione della facoltà, ero nel CdA e Basilico, in quell'occasione, faceva delle fotografie.

In quel periodo Basilico, a mio avviso, era ancora alla ricerca di una sua vera identità fotografica perché, se è vero che poi si è dedicato agli spazi e alle architetture, cosa che era anche conseguenza degli studi fatti, in quel periodo era più vicino al mondo del fotogiornalismo, faceva reportage, e dal momento che era poi politicamente impegnato, i reportage avevano una chiara collocazione nel mondo della sinistra, soprattutto extraparlamentare.

Ci siamo rivisti tante volte: un giorno mi ha mostrato un lavoro che personalmente trovo bellissimo, forse il primo lavoro importante al quale lui si è dedicato, ovvero quello sulle discoteche in Emilia. Un lavoro che mi era piaciuto tantissimo perché era una delle prime volte che Basilico faceva un lavoro completo, non era solo reportage, che si esaurivano spesso in poche fotografie, ma un reportage nel quale Basilico non faceva solo una fotografia ma interpretava anche una realtà; il libro è fatto anche con una certa ironia sul mondo delle discoteche e dei frequentatori.

Mi ricordo che cominciava già a nutrire velleità più creative rispetto a quelle del reportage, mi ricordo bene di averlo incontrato dopo qualche anno a quella che allora era, insieme al Bar Jamaica, il fulcro di quelli che si interessavano di fotografia, ovvero la galleria Il Diaframma di Colombo.

Mi fece vedere quello che a mio avviso rimane, con tutto il rispetto e la stima per tutto il lavoro, il lavoro che più mi entusiasmava, ovvero il lavoro sulle sedie e i culi.

Mi fece vedere dei provini e mi ricordo di essermi prolungato in una serie di elogi a non finire sul lavoro, chiedendogli anche che però era un lavoro che si discostava da quello del reportage, era più di tipo creativo ed artistico, e lui mi rispose dicendo che l'aveva fatto perché si era divertito molto.

Mi ricordo anche di una volta in cui fece vedere il lavoro su Beirut, su provini abbastanza piccoli e la cosa non mi aveva entusiasmato. Gli dissi che forse non era reportage, non era foto di architettura, né foto di denuncia e nemmeno foto artistiche, per cui gli avevo espresso alcune perplessità.

Quando poi vidi le stesse fotografie ingrandite, ho cambiato decisamente idea, perché sono del parere che anche la dimensione è importante nelle fotografie e in quel momento Gabriel iniziava ad amare le grandi dimensioni.

Il lavoro sulle discoteche arrivava al massimo a un 30 x 40, lì invece c'era un altro formato, quadrato e gli dissi che si era sbagliato perché era un lavoro bellissimo.

Poi l'ha incontrato altre volte in compagnia di Berengo Gardin, come lui incredibile e impossibile, e inimmaginabile divoratori di gelati, gli ho visto mangiare quantità di gelato incredibili per una singola persona, ma forse è un vezzo dei fotografi, perché anche Nino Migliori è un divoratore di dolci, come lo era anche Mario Dondero.

Poi dopo Beirut ci siamo persi di vista, ho iniziato a fare l'architetto e non mi interessavo di fotografie, ci siamo incontrati saltuariamente. Ho seguito il primo Basilico, non l'ultimo.

Mi ricordo che mi disse della sua scelta di fotografare con il grande formato, perché riusciva a gestire meglio lo spazio, e io approvai fino in fondo, visto che ancora oggi io fotografo con il negativo e quella tecnica era particolarmente piacevole.

A partire dall'82/83 fino al 2000 mi sono interessato poco di fotografia, perché la mia primaria professione era quella di architetto, ci si incontrava a qualche inaugurazione ma non frequentai molto l'ultimo Basilico.

Non ho potuto visitare la mostra *Unidentified Modern City* presso la galleria Minini, perché stavo lavorando a Napoli, per delle ristrutturazioni del centro storico e ci rimasi per un anno e mezzo.

Per quanto riguarda *Milano. Ritratti di fabbriche*, è un bel lavoro che quando lo ha fatto diventava quasi obbligatorio farlo, nel senso che la fabbrica come luogo di lavoro, come luogo dalle mille contraddizioni, come luogo di autenticità sociale era di grande interesse e Gabriele, che era molto attento alle problematiche architettoniche e sociali, pensa sia stato uno dei più grossi interpreti di quell'ambiente e il lavoro è decisamente bello.

Intervento di Maurizio Bortolotti, a seguito del nostro incontro via Zoom in data 12 febbraio 2021.

Mettere insieme due artisti così completi e diversi come Dan Graham e Gabriele Basilico è stato un esperimento interessante sotto molti aspetti. A parte la differenza di provenienza e generazionale, in entrambi vi è un forte interesse per lo spazio urbano e proporre loro di operare in una città italiana di media grandezza sullo sfondo dei processi della globalizzazione ha significato polarizzare la loro attenzione sul tempo presente e sull'attualità di quegli anni, intorno al 2010.

Non si trattava semplicemente di focalizzare lo sguardo su una città, ma su un periodo preciso.

Il contesto urbano è diventato il teatro di un agire quotidiano che si è instaurato a partire dal fallimento del progetto urbanistico dell'architettura moderna derivante dall'International Style. I due artisti hanno adottato sguardi diversi, Graham, da *flâneur*, attento al flusso della vita quotidiana; Basilico ha focalizzato la sua attenzione sui singoli edifici che avevano una forte impronta di chi li abitava. Entrambi con la convinzione che questo fallimento della modernità urbanistica ha prodotto una vitalità sociale che fa rivivere gli spazi e gli edifici attraverso una classe media perfettamente a suo agio dentro questi. Il titolo del progetto, *Unidentified Modern City*, che si ispira a Unidentified Flying Object (UFO), riflette sull'impossibilità di leggere il futuro quando questo diventa presente. Solo due artisti che hanno una forte attenzione per lo spazio urbano, che per molti aspetti diventa il nostro qui e ora del tempo presente, potevano accettare la sfida e rappresentare lo spazio urbano al di là delle sue forme e delle teorie che lo raccontano, per restituirci una rappresentazione della contemporaneità nell'esplorazione di una città di medie dimensioni al tempo della globalizzazione.