



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in Storia delle Arti e
Conservazione dei Beni Artistici

**I libri d'artista di Franco Vaccari:
dalla poesia visiva alla Narrative Art
(1965-1976)**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Cristina Baldacci

Correlatrice

Ch.ma Prof.ssa Stefania Portinari

Laureanda

Beatrice Balbi

Matricola 883183

Anno Accademico

2020 / 2021

Introduzione	3
1. Franco Vaccari e il libro d'artista	
1.1 Il libro d'artista in Italia negli anni Sessanta e Settanta	9
1.2 Il libro nel lavoro di Franco Vaccari	
1.2.1 I libri d'artista	24
1.2.2 Le pubblicazioni teoriche	39
2. Poesia visiva e poesia anonima o trovata	
2.1 Poesia visiva	
2.1.1 Gli esordi nel contesto italiano delle ricerche verbo-visive degli anni Sessanta	59
2.1.2 L'utilizzo del collage	71
2.1.3 La riappropriazione delle immagini della comunicazione di massa	80
2.2 Poesia anonima o trovata	
2.2.1 L'occultamento dell'autore	84
2.2.2 I graffiti come poesie anonime	90
2.2.3 La fotografia come traccia e come ready-made	97
3. Libri pubblicati in occasione di <i>Esposizioni in tempo reale</i>	
3.1 Il concetto di <i>Esposizione in tempo reale</i>	105
3.2 Il buio come "silenzio ottico"	125
3.3 Il viaggio come viaggio minimo	134
3.4 Il tema dei sogni	142
4. Narrative Art	
4.1 Il panorama internazionale della Narrative Art	152
4.1.1 Il filone «proustiano» e il filone «joyciano»	167
4.1.2 Il rapporto tra fotografia e parola	173
4.2 Il lavoro di Franco Vaccari in relazione alla Narrative Art	182
4.2.1 Dalla poesia visiva alla Narrative Art	202
Conclusioni	206
Bibliografia	209
Sitografia	226
Apparato iconografico	227
Appendice	
Intervista telefonica a Franco Vaccari, 16 marzo 2021	295

INTRODUZIONE

Questa tesi si pone come obiettivo l'approfondimento della produzione artistica in forma di libro di Franco Vaccari, concentrandosi in particolare sull'evoluzione dell'utilizzo congiunto di parola e immagine nell'opera dell'artista.

L'idea nasce dallo studio di diversi testi critici, sia degli anni Sessanta e Settanta sia più recenti, nei quali i libri d'artista di Vaccari sono quasi sempre solo nominati e poco approfonditi. Questo tipo di espressione artistica mi è sembrato invece meritevole di approfondimento e di attenzione, dal momento che la carriera di Vaccari ha inizio proprio con un libro d'artista e sarà costantemente caratterizzata da pubblicazioni.

Ho quindi approfondito e analizzato quello che ho individuato come il filo conduttore dei libri d'artista pubblicati nel decennio tra il 1965 e il 1976: l'utilizzo congiunto di parola e immagine, un rapporto declinato in diverse forme ma sempre presente.

La tesi si struttura in quattro capitoli, i quali seguono, in ordine cronologico, la storia del libro d'artista nel lavoro di Franco Vaccari.

Il primo capitolo è un capitolo introduttivo e di contestualizzazione: in esso infatti è tracciata una breve storia del libro d'artista in Italia negli anni Sessanta e Settanta. Se infatti i primi a utilizzare la forma libro in maniera dissacrante sono i Futuristi, la vera e propria storia del libro d'artista, con tutte le riflessioni teoriche e concettuali che si accompagnano ad essa, ha inizio con gli artisti del Gruppo 70, tra i primi ad utilizzare la poesia visiva come forma di espressione e che trova perfetta forma di diffusione nei libri d'artista. Il libro viene scelto in quanto permette una maggiore divulgazione delle opere e quindi una democratizzazione dell'arte: questi libri vengono venduti al prezzo di un normale libro e distribuiti in maniera più accessibile rispetto alle opere vendute nelle gallerie d'arte. La stampa è poi il primo mass media della storia ed è il luogo per eccellenza del linguaggio: oggetto delle poesie visive del Gruppo 70 sono proprio i mass media e l'analisi dei linguaggi, dunque il libro si rivela il mezzo ideale per la promozione delle idee artistiche e politiche di questi artisti.

Vaccari non è direttamente e ufficialmente parte del Gruppo 70, ma tutta la sua carriera è caratterizzata dalla produzione di libri: l'artista ne è appassionato e li utilizza sia per esprimere le proprie idee in fatto di teoria fotografica (*Fotografia e inconscio tecnologico* e *Duchamp e l'occultamento del lavoro*) sia come forma d'arte a sé stante. Il libro viene scelto dall'artista perché permette al lettore di essere maggiormente coinvolto: esso è un medium tradizionalmente caldo, cioè che non necessita della partecipazione del fruitore per compiersi, ma Vaccari lo rende medium freddo, cioè esso per esprimere il proprio potenziale necessita dell'intervento di colui che ne fruisce.

Nel primo capitolo infine vengono introdotti tutti i libri d'artista di Vaccari, prodotti tra il 1965 e il 2003, e i due saggi teorici di Vaccari del 1978 e del 1979.

Il secondo capitolo analizza le due forme di poesia praticate dall'artista negli anni Sessanta e pubblicate in diversi libri: la poesia visiva e la poesia detta anonima o trovata.

Per quanto riguarda la sezione dedicata alla poesia visiva, questa si apre con un'introduzione sull'esordio di Vaccari nel contesto delle ricerche verbo-visive degli anni Sessanta. Questa decade infatti è caratterizzata da diverse sperimentazioni sul rapporto tra parola e immagine: le ricerche in cui si inserisce Vaccari sono quelle della poesia visiva, portate avanti in particolare dagli artisti del Gruppo 70. Per poesia visiva si intendono dei collage costituiti da una parte verbale e una iconica, entrambe estrapolate dal contesto della comunicazione di massa. L'obiettivo dei poeti visivi è quello di rendere evidente il ruolo dei mass media nella società e far prendere coscienza al fruitore di quanto egli si trovi immerso in linguaggi istituzionalizzati e di cui è necessario che sia cosciente.

Franco Vaccari esordisce proprio con un libro di poesia visiva, *Pop esie*, pubblicato nel 1965 e poi ampliato con *Entropico* (1966). Nelle sezioni successive vengono analizzati due aspetti fondamentali di questi due libri di poesia visiva: l'utilizzo del collage e la riappropriazione delle immagini della comunicazione di massa.

La seconda parte del capitolo è dedicata all'approfondimento della poesia anonima o trovata, termini utilizzati da Vaccari per indicare quella poesia costituita dalle

fotografie dei graffiti anonimi che si trovano sui muri delle città. Vaccari presenta i suoi libri di poesia anonima o trovata, *Le tracce* (1966) e *Strip-street* (1969), come dei cataloghi di questi graffiti, rispetto ai quali egli si pone in maniera distaccata e senza esprimere alcuna opinione. Questo celarsi come autore è eredità dell'artista più ammirato da Vaccari, cioè Duchamp, ed è definito «occultamento dell'autore»: a questa pratica è dedicata una sezione del capitolo. I paragrafi successivi approfondiscono l'idea di graffito come poesia anonima e il concetto di fotografia come traccia e come ready-made.

Il terzo capitolo è dedicato alle *Esposizioni in tempo reale*, una tipologia di opera inventata da Franco Vaccari e che spesso viene accompagnata e completata da libri d'artista. Dopo un'introduzione su questa forma d'espressione e una breve analisi di essa, segue una panoramica sulle *Esposizioni in tempo reale* completate e testimoniate da libri d'artista. In esse è costante l'utilizzo della fotografia, declinata in diversi modi d'impiego: essa può avere valore documentario, di sorveglianza oppure di testimonianza di un evento irripetibile.

In particolare, l'*Esposizione in tempo reale* più nota di Vaccari è quella che ha luogo durante la Biennale d'Arte di Venezia del 1972, dal titolo *La fotografia come azione e non come contemplazione*. Essa è una summa delle idee e dei concetti che l'artista ha approfondito e studiato nel corso della sua carriera: l'artista si occulta, nelle fotografie agisce principalmente l'inconscio tecnologico e il pubblico assume un ruolo di primo piano, poiché senza la partecipazione di quest'ultimo non accadrebbe nulla.

Uno dei concetti propri delle *Esposizioni in tempo reale* e che viene approfondito nel capitolo è quello di buio come "silenzio ottico": il buio per Vaccari è un espediente utile a isolare il visitatore dal flusso di informazioni caratteristico della quotidianità e che gli permette di isolarsi, prestando maggiore attenzione sia a quanto lo circonda sia alla propria corporeità.

Il tema del viaggio è un altro tema ricorrente nelle opere di Vaccari, soprattutto nelle *Esposizioni in tempo reale*, che ben si prestano alla documentazione e alla testimonianza dei viaggi minimi dell'artista. All'artista infatti non interessa il viaggio

come scoperta di una meta esotica, ma come viaggio interiore e come scoperta di emozioni e sensazioni altrimenti ignorate. Per questo i libri d'artista dedicati al viaggio non sono testimonianze di avventure dall'altro capo del globo, quanto più registrazioni di spostamenti quotidiani e viaggi in luoghi anonimi e spesso dimenticati.

L'ultima tematica analizzata nel capitolo è quella del sogno, che ha occupato Vaccari dalla metà degli anni Settanta. L'interesse dell'artista per la dimensione onirica non è diretto alla componente surreale di essa, quanto al sogno come manifestazione della realtà priva dei filtri che esistono durante la veglia.

Il quarto capitolo si apre con una panoramica internazionale sulla Narrative Art, corrente artistica nata nel contesto dell'Arte Concettuale all'inizio degli anni Settanta negli Stati Uniti. Essa coniuga due elementi particolarmente utilizzati dai Concettuali, ma in maniera diversa e nuova: la scrittura e l'immagine, in particolare la fotografia.

La Narrative Art, o Story Art, nasce a New York con una mostra del 1973 presso la galleria di John Gibson, il quale riproporrà la stessa esposizione, con la partecipazione di artisti europei e non solo statunitensi, nel 1974 a Bruxelles. L'arte Narrative quindi raggiunge l'Europa e suscita l'interesse di Enzo Cannaviello, titolare dell'omonima galleria romana. Cannaviello organizza una prima mostra sulla Narrative Art nel 1974 e una seconda nel 1975: in entrambe le occasioni è presente Franco Vaccari, per la prima volta associato all'arte Narrative.

Varie opere dell'artista sono state catalogate come opere di Narrative Art, ma il libro d'artista che meglio ricade sotto tale definizione è *Viaggio sul Reno*, pubblicato nel 1976. Qui Vaccari accosta le immagini fotografiche di un anonimo viaggio compiuto lungo il fiume Reno a degli interventi testuali da lui composti. Ancora una volta, all'artista non interessa la componente del viaggio come scoperta di luoghi lontani, ma esso funge da attivatore di esperienze interiori, descritte ed esternate nei testi che accompagnano le immagini.

Infine, gli ultimi paragrafi del capitolo descrivono somiglianze e differenze nell'uso delle parole e delle immagini lungo la carriera di Vaccari.

Lo studio dell'argomento ha preso avvio da alcuni cataloghi di esposizioni dedicate all'artista, sia degli ultimi anni sia della seconda metà del Novecento, e successivamente ho ricercato testi critici e recensioni coeve alle opere analizzate. In particolare ho analizzato numerosi testi critici di Adriano Spatola, Lamberto Pignotti e Luigi Ballerini per quanto riguarda la poesia visiva; di Filiberto Menna e Achille Bonito Oliva per la Narrative Art.

Inoltre sono stati molto utili gli scritti dello stesso Franco Vaccari: l'artista infatti ha raccolto alcune delle proprie riflessioni fondamentali nel volume *Fotografia e inconscio tecnologico*, libro che è stato centrale nelle ricerche e a cui ho sempre fatto riferimento. L'artista è autore anche di diversi brevi testi pubblicati su riviste d'arte, i quali sono stati fondamentali per approfondire il suo punto di vista su varie tematiche.

Una difficoltà che ho riscontrato sia negli scritti di Vaccari sia di altri autori degli anni Settanta si ritrova nel linguaggio utilizzato, spesso complicato e aulico, non di facile e immediata comprensione: mi sono trovata spesso a dover analizzare a lungo un testo per comprenderne il significato.

Le biblioteche che mi sono state di maggiore utilità nelle ricerche sono state la Biblioteca dell'ASAC della Biennale di Venezia, dove ho reperito molti cataloghi di mostre e testi critici, così come presso la Biblioteca Braidense di Milano.

Ho inoltre avuto accesso a diverso materiale bibliografico a Milano presso la Biblioteca di Storia dell'Arte dell'Università Statale, la Civica Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco e la Biblioteca Sormani; a Pavia presso la Fondazione Maria Corti dell'Università di Pavia e a Venezia presso la Biblioteca dello IUAV, la Biblioteca Marciana e la Biblioteca d'Area Umanistica dell'Università Cà Foscari.

Fondamentale per la stesura della tesi è stata la Biblioteca d'Arte Luigi Poletti di Modena, dove ho potuto consultare diversi volumi sulla storia del libro d'artista sia italiana sia internazionale, ma soprattutto dove sono conservati esemplari di tutti i libri d'artista di Franco Vaccari.

Ritengo che uno dei principali punti di forza di questa tesi sia l'analisi dei diversi fili conduttori riscontrabili nei libri d'artista di Vaccari: nonostante le diverse opere in

forma di libro possano apparentemente sembrare differenti e slegate tra di loro, è stato interessante ricercare per poi far emergere in questo scritto tutti i diversi temi, approcci e interessi che accompagnano l'intera produzione dell'artista. La carriera di Vaccari è caratterizzata da interessi omogenei e ricorrenti, i quali però spesso sono latenti e risultano evidenti solamente a un'attenta analisi.

Un'altra caratteristica importante di questo lavoro è l'analisi dello sviluppo dell'utilizzo congiunto del linguaggio scritto e iconico nel corso della carriera dell'artista. Questi due elementi infatti sono sempre presenti nell'opera di Vaccari e nella tesi emergono le differenze ma anche i punti di continuità nel loro utilizzo.

L'insieme di parola e immagine conosce degli sviluppi tra il 1965 e il 1976: nelle prime poesie visive di Vaccari sia i testi sia le immagini sono estrapolate da riviste e strumenti d'espressione della cultura di massa, con l'obiettivo di analizzare criticamente i mass media. Nelle opere più tarde di Narrative Art invece sia i testi sia le fotografie sono opera dell'artista e la loro commistione mantiene sempre lo scopo di far pensare il fruitore, ma non più in chiave critica, bensì per attivare delle connessioni mentali altrimenti impossibili.

Su tutti i temi trattati in questo lavoro sarebbe stato interessante avere un confronto più diretto con l'artista, incontrandolo personalmente e non parlando solo per posta elettronica e per telefono come invece è avvenuto, ma naturalmente la situazione sanitaria non lo ha permesso.

Nello studio per questa tesi ho scelto di concentrarmi sull'arco temporale che va dal 1965 al 1976, ma credo che il lavoro potrebbe trovare una futura integrazione con l'esame di quelle opere di Vaccari che includono l'utilizzo del bar code, una diversa forma di linguaggio e di scrittura meritevole di approfondimento e confronto con le altre utilizzate dall'artista.

1. FRANCO VACCARI E IL LIBRO D'ARTISTA

1.1 Il libro d'artista in Italia negli anni Sessanta e Settanta

In Italia i precursori dell'utilizzo libero e artistico del libro sono i futuristi: Marinetti nel manifesto *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* parla di «rivoluzione tipografica»,

[...] diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse a ghirigori, ortaggi, mitologici nastri da messale, epigrafi e numeri romani. Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi useremo perciò in una medesima pagina, *tre quattro colori diversi d'inchiostro* [corsivo dell'autore], e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorre¹.

Questa rivoluzione gli permetterà «d'imprimere alle parole (già libere, dinamiche e siluranti) tutte le velocità, quelle degli astri, delle nuvole, degli aeroplani, dei treni, delle onde, degli esplosivi, dei globuli della schiuma, marina, delle molecole, e degli atomi»².

Invece che di libri d'artista, nel contesto futurista e d'avanguardia è più corretto parlare di libri-oggetto. Corrado Govoni in una lettera a Marinetti infatti scrive:

così la forma odiosa e odiata del libro solito sarebbe totalmente soppressa. Perché non fare dei libri che si aprano come organetti macchine fotografiche ombrellini ventagli? Sarebbero oltremodo adatti per le parole in libertà. Io sono entusiasta di questa idea e tu mi dovresti accontentare perché anche tu sei arcistufò e nauseato delle forme bestiali dei libri comuni³.

Questi libri sono soprattutto opere artigianali che scardinano le tradizionali impostazioni per quanto riguarda materiali e formato: non c'è ancora quella riflessione concettuale che invece caratterizzerà il libro d'artista propriamente detto.

I libri futuristi sono delle sperimentazioni e dei luoghi di divertimento per gli autori, i quali però «non riescono a trovare certo una buona accoglienza nell'ambito dell'editoria normale»⁴. Questi libri infatti sono costosi e poiché non trovano un

¹ AA. VV., *I manifesti del futurismo*, Edizioni Lacerba, Firenze, 1944, p. 143.

² *Ivi*, p. 144.

³ *Una lettera inedita di Corrado Govoni a F.T. Marinetti sul libro futurista*, in Salaris C., *Bibliografia del futurismo*, Edizioni Biblioteca del Vascello/Stampa Alternativa, Roma, 1988, p. 17.

⁴ Salaris C., *Bibliografia del futurismo*, cit., p. 8.

proprio posto nel mercato, spesso vengono inviati in omaggio a esponenti della cultura del tempo, soprattutto a conservatori e a chi non apprezza il movimento futurista. Questo ben esemplifica l'idea di editoria dei futuristi, che vedono in questi libri un mezzo per diffondere le proprie idee di rinnovamento, anche nel campo dell'editoria.

Molti artisti dell'avanguardia rispondono all'appello di Marinetti e si dedicano alla creazione di libri originali e diversi dall'idea tradizionale di libro. Uno di questi è Bruno Munari, che Liliana Dematteis e Giorgio Maffei nel loro *Libri d'artista in Italia. 1960-1998* definiscono il «padre del libro d'artista italiano contemporaneo»⁵.

Il primo libro a cui collabora Munari è *Aquilotto implume* del 1929, un libro per bambini per cui realizza le illustrazioni e la copertina⁶. È con l'illustrazione di *L'anguria lirica* (di Tullio di Albisola, 1934) che inizia la vera “rivoluzione tipografica” di Munari: il libro infatti utilizza come supporto la latta e le immagini sono stampate con la tecnica litografica usata per le scatole di biscotti⁷.

Munari inizia così una produzione di libri d'artista, libri oggetto e libri illustrati che proseguirà per tutta la sua carriera. Egli in particolare è l'inventore di un tipo di libro innovativo e originale: il libro illeggibile⁸.

I primi libri illeggibili sono esemplari unici prodotti nel contesto del M.A.C., il Movimento Arte Concreta. La galleria di riferimento del gruppo è la Galleria Libreria Salto a Milano, dove nel 1950 Munari espone per la prima volta alcuni libri illeggibili. Questi libri, come suggerisce la definizione, sono privi di testo e puntano solo alla comunicazione estetica attraverso l'uso di carte colorate, pagine tagliate, fili colorati, strappi, ... Il racconto visivo è quindi dato da ciò che queste soluzioni

⁵ Dematteis L. e Maffei G., *Libri d'artista in Italia. 1960-1998*, Regione Piemonte, Torino, 1998, p. 19.

⁶ Maffei G., *Munari. I libri*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, 2002, p. 17.

⁷ *Ibidem*.

Dematteis L. e Maffei G., *Libri d'artista in Italia. 1960-1998*, cit., p. 19.

⁸ Maffei G., *Leggere il libro illeggibile*, in Bazzini M. e Maffei G. (a cura di), *Bruno Munari. 70 anni di libri*, catalogo della mostra (Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 4 ottobre 2007 - 23 marzo 2008), Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2007, p. 34.

artistiche suscitano nel lettore, che legge attraverso il tatto e la vista, e inoltre sceglie il ritmo e l'ordine di lettura secondo le proprie preferenze.

Fondamentale è l'elemento del tempo: centrale non è il tempo dettato dall'autore, ma quello deciso dal fruitore.

Munari successivamente si allontana dall'idea di esemplare unico e di opera d'arte come pezzo unico: apprezza la logica seriale della grande tiratura, che permette di arrivare a un pubblico più ampio. Il passaggio alla tiratura su grandi numeri avviene nel 1953, quando l'editore olandese Steendrukkerij de Jong di Hilversum gli propone di stampare un libro in 2000 copie⁹. Il frutto di questa collaborazione è *Libro illeggibile bianco e rosso*, un volume costituito solamente di pagine bianche e rosse di diverse forme tra loro complementari. Non c'è nessuno degli elementi caratteristici e tradizionali del libro: mancano il nome dell'autore e dell'editore nel frontespizio, non c'è né titolo né nome della collana.

Anche l'ordine e la disposizione delle pagine vengono annullati da Munari: con *Libro illeggibile con pagine intercambiabili* le pagine non hanno più un ordine predefinito e fisso, ma possono essere spostate e mescolate tra loro.

La produzione di Munari di libri illeggibili continua per tutti gli anni Sessanta e Settanta¹⁰.

Questi libri futuristi e di Munari non portano una riflessione concettuale sull'idea di libro, ma sono legati a un desiderio di scardinamento delle regole materiali che sottendono al libro.

Colui che, secondo Dematteis e Maffei, «stabilisce, in un certo senso, le “regole” del libro d'artista di cui riteniamo lo si possa considerare, a buon merito, l'inventore»¹¹ e che, secondo Anne Moeglin-Delcroix, è il «creatore del paradigma dei libri

⁹ *Ivi*, pp. 38-39.

¹⁰ Maffei G., *Munari. I libri*, cit., p. 23.

¹¹ Dematteis L. e Maffei G., *Libri d'artista in Italia. 1960-1998*, cit., p. 20.

d'artista»¹² è Edward Ruscha, che nel 1963 autopubblica *Twenty-Six Gasoline Stations*¹³ (Fig. 1).

La prima caratteristica che distingue il libro d'artista di Ruscha dai libri oggetto fino ad allora prodotti è che il libro dell'artista americano non è un esemplare unico, ma viene edito in quattrocento copie, non firmate ma numerate. Solo la prima edizione del libro presenta le copie numerate, concetto ancora legato a un'idea di opera d'arte come unicum: successivamente Ruscha eliminerà la numerazione delle copie e lo spiegherà in un'intervista per *Artforum* nel 1965: «One mistake I made in “Twenty-Six Gasoline Stations” was in numbering the books. I was testing - at that time - that each copy a person might buy would have an individual place in the edition. I don't want that now»¹⁴.

Viene quindi superata l'idea che la riproducibilità tecnica sia un connotato negativo dell'opera d'arte, ma anzi questa diventa un valore aggiunto dell'oggetto, che riprodotto può raggiungere un numero maggiore di fruitori. «Si tratta di mettere l'arte a disposizione della maggioranza, non sotto forma di riproduzioni di opere, ma sotto forma di opere concepite per la riproduzione»¹⁵.

Il libro di Ruscha viene pubblicizzato con un articolo su *Artforum* del marzo 1984, nel quale si annunciava il rifiuto del libro da parte della Biblioteca del Congresso e la sua vendita a tre dollari¹⁶. Il prezzo quindi non è quello di un'opera d'arte, ma quello di un libro come se ne trovano nelle librerie.

Altra caratteristica fondamentale di questa pubblicazione è il suo minimalismo: è composto solamente da ventisei semplicissime fotografie in bianco e nero di stazioni

¹² Mœglin-Delcroix A., *Dal 1962 in poi. Un'altra idea dell'arte*, in Mœglin-Delcroix A., Dematteis L., Maffei G. e Rimmaudo A., *Guardare raccontare pensare conservare. Quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 7 settembre - 28 novembre 2004), Edizioni Corraini, Mantova, 2004, p. 11.

¹³ Anche Franco Vaccari attribuisce a Edward Ruscha la paternità del libro d'artista: si rimanda all'intervista telefonica a Franco Vaccari, in Appendice, p. 295.

¹⁴ Coplans J., *Concerning “Various Small Fires”. An interview with Edward Ruscha*, in “Artforum”, vol. 3, n. 5, febbraio 1965, p. 25.

¹⁵ Mœglin-Delcroix A., *Dal 1962 in poi. Un'altra idea dell'arte*, cit., p. 12.

¹⁶ White M., *Ed Ruscha “Twenty-Six Gasoline Stations” 1963*, maggio 2013, in <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>, [ultimo accesso il 09 giugno 2021].

di servizio, scattate l'anno precedente la pubblicazione durante i viaggi di Ruscha tra Los Angeles e Oklahoma City lungo la Route 66¹⁷.

Sparisce il tradizionale ruolo preponderante del testo nei libri: non c'è alcun testo introduttivo e le didascalie informano semplicemente del nome della stazione di servizio e del luogo dove essa si trova¹⁸. Ruscha non inserisce testo perché vuole che le fotografie siano presentate il più semplicemente possibile, in maniera neutra e obiettiva (Figg. 2 e 3).

Fondamentale infatti è per Ruscha la veste grafica e l'impaginazione delle fotografie: «that is important, the pictures have to be in the correct sequence, one without a mood taking over»¹⁹. Talmente importante che afferma: «I did the title and lay-out [...] before I put the gasoline stations in»²⁰.

Anche la scelta delle stazioni di servizio fotografate non è affatto casuale: nell'intervista per *Artforum* del 1965 infatti alla domanda: «[...] you deliberately chose each subject and specially photographed them?», Ruscha risponde: «Yes, the whole thing was contrived»²¹.

Ruscha con *Twenty-Six Gasoline Stations* racconta gli Stati Uniti da un punto di vista quotidiano: viene sottolineata la piattezza e la banalità di tale quotidianità.

Secondo Anne Moeglin-Delcroix, lo spirito di questo libro è simile a quello che negli stessi anni ispira la Pop art: infatti, dal punto di vista iconografico la Pop art utilizza immagini della vita urbana e da quello dei materiali e delle tecniche abbandona l'artigianalità e la manualità a favore di tecniche industriali²². Ruscha infatti dichiara: «One of the purposes of my book has to do with making a mass-produced object.

¹⁷ *Chronology*, in Rugoff R. (a cura di), *Ed Ruscha: Fifty Years of Painting*, catalogo della mostra (Londra, Hayward Gallery, 14 ottobre - 10 gennaio 2010; Munich, Haus der Kunst, 12 febbraio - 2 maggio 2010; Stockholm, Moderna Museet, 29 maggio - 5 settembre 2010), Hayward Publishing, London, 2009, p. 179.

¹⁸ White M., *Ed Ruscha "Twenty-Six Gasoline Stations" 1963*, cit.

¹⁹ Coplans J., *Concerning "Various Small Fires". An interview with Edward Ruscha*, cit., p. 25.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Moeglin-Delcroix A., *Dal 1962 in poi. Un'altra idea dell'arte*, cit., pp. 11-12.

The final product has a very commercial, professional feel to it. I am not in sympathy with the whole area of hand-printed publications, however sincere»²³.

Dunque «l'originalità e la qualità dell'opera non devono essere confuse con il “fatto a mano”»²⁴.

Emerge quindi l'intento artistico ed estetico del libro, che è a tutti gli effetti un'opera d'arte pensata nei minimi dettagli dall'autore. Maffei definisce il libro d'artista come «un'opera progettata e realizzata in completa autonomia creativa come lavoro d'arte in forma di libro»²⁵: il libro di Ruscha risponde perfettamente a tale definizione.

Il primo saggio critico che tratta del libro d'artista come opera d'arte è di Germano Celant, pubblicato per la prima volta sulla rivista “Data” nel 1971 col titolo inglese *Book as Artwork 1960/1970*²⁶ e successivamente pubblicato in italiano nel volume del critico *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro* col titolo *Libro come lavoro d'arte*²⁷.

Il testo di Celant si concentra soprattutto sui libri d'artista internazionali, presentando pochi esempi italiani (tutti appartenenti all'Arte Povera), ma fa un'analisi del libro come medium utilizzando concetti formulati da McLuhan.

Celant individua, utilizzando i termini conosciuti da McLuhan, il passaggio all'inizio degli anni Sessanta da un'arte informale calda, caratterizzata dalla contemplazione e dall'utilizzo di mezzi di comunicazione tradizionali e artigianali che lasciano poco spazio al pubblico, a un'arte informale fredda, cioè caratterizzata dalla partecipazione e dall'implicazione dell'osservatore e realizzata con mezzi di comunicazione che richiedono per loro natura un alto grado di partecipazione del pubblico.

Il libro infatti è ritenuto da Celant un

²³ Coplans J., *Concerning “Various Small Fires”*. An interview with Edward Ruscha, cit., p. 25.

²⁴ Mœglin-Delcroix A., *Dal 1962 in poi. Un'altra idea dell'arte*, cit., p. 12.

²⁵ Maffei G., *Munari. I libri*, cit., p. 14.

²⁶ Celant G., *Book as Artwork 1960/1970*, in “Data”, n. 1, settembre 1971, pp. 35-49.

²⁷ Celant G., *Libro come lavoro d'arte*, in Celant G., *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo Libri, Bari, 1977, pp. 107-187.

medium autosignificante, che non richiede altra dimostrazione che la lettura e la partecipazione attivo-mentale del lettore, non impone altro sistema d'informazione che l'immagine stampata e la parola [...]. Prodotto dell'attività del pensiero e dell'immaginazione è il risultato di un'attività concreta. [...] Non appare come uno spazio privilegiato o extra-reale e si colloca nel sistema comunicazionale quotidiano senza alcune specificità estetica o artistica. È insomma solo un altro spazio, che naturalmente coincide, insieme con la parola orale, con il massimo punto di entropia dell'arte, e si può dunque considerare come lavoro d'arte²⁸.

Negli anni Sessanta e Settanta il libro d'artista si diffonde ampiamente, grazie alla facilità con cui questo tipo di opera d'arte può raggiungere un numero ampio di persone e grazie anche alla sua economicità rispetto ad altri medium. Il libro poi non necessita di quella mediazione spesso vista come elitaria della galleria o del museo, ma circola più facilmente: «diventa il mezzo di cui l'artista si serve per divulgare la propria opera senza sottometterla alle regole del mercato»²⁹.

Miccini e Rimmaudo in *Libri d'artista* individuano alcuni fattori che determinano il nuovo utilizzo artistico della forma del libro. I due autori ritengono che il libro com'è tradizionalmente conosciuto sia in crisi durante quegli anni a causa del fatto che «la letteratura perde il suo ruolo di guida e si manifesta come luogo dell'impasse tra la necessità di partecipare del mondo e la inadeguatezza della lingua a seguire i nuovi tempi»³⁰. Inoltre si diffonde «la contestazione dei modelli culturali elitari sui quali si realizzavano le arti, ribellione che accompagna il rifiuto delle leggi capitalistiche che governano il mercato culturale» e avviene la «ridefinizione dello statuto di artista come operatore culturale pronto a servirsi di tutti i mezzi comunicativi»³¹.

Il libro dunque si apre ad altri linguaggi oltre quello della letteratura e diventa un mezzo con cui diffondere l'arte non più solo a un livello elitario ma anche più popolare.

Poesia concreta e poesia visiva, Fluxus e arte concettuale si avvicinano a questa nuova concezione del libro, ma non solo:

²⁸ Celant G., *Libro come lavoro d'arte*, cit., p. 121.

²⁹ Miccini E. e Rimmaudo A. (a cura di), *Libri d'artista*, Editoriale Vometti, Mantova, 2000, pp. 23-24.

³⁰ *Ivi*, p. 19.

³¹ *Ivi*, pp. 19-20.

la pratica del libro d'artista è un elemento basilare che attraversa tutte le tendenze dell'arte di questa seconda metà del secolo: pittura e scultura, comportamento, transavanguardia, fotografia, astrazione, e oggi più che mai le giovani generazioni di artisti, frequentano le pagine del libro come possibilità "altra" del loro lavoro, come uno strumento, un colore, un supporto, un mezzo in più per estrinsecare il loro messaggio artistico³².

È sul finire degli anni Sessanta e in particolare all'inizio degli anni Settanta che la produzione di libri d'artista in Italia si fa più pervasiva: esemplificativo è il fatto che in Italia le prime mostre sul libro d'artista importanti e di respiro internazionale si tengano nel 1972.

La prima si tiene alla XXXVI Biennale di Venezia³³, è curata da Renato Barilli e Daniela Palazzoli e s'intitola *Il libro come luogo di ricerca*³⁴. Nel testo curatoriale pubblicato sul catalogo della Biennale, Palazzoli scrive che nella mostra sono presenti libri di artisti che «hanno instaurato un rapporto nuovo col libro». Inoltre spiega che il libro d'artista «[...] non è la spiegazione o la documentazione di un'opera d'arte esistente o esistita altrove. Il libro è l'opera. Un'opera che racconta la propria creazione ed esibisce il modo in cui è stata scritta, disegnata, fotografata, stampata, confrontata e pensata»³⁵.

Barilli, curatore durante la stessa Biennale della sezione *Opera e comportamento*, si interessa al libro d'artista per la vicinanza di quest'ultimo con l'arte comportamentale: l'accento è posto sul «libro non tanto come forma, ma come esperienza»³⁶. Infatti in mostra sono presenti non solo opere di artisti che si dedicano esclusivamente al libro d'artista, ma anche di artisti "comportamentali" che utilizzano il libro come ulteriore campo d'azione e spesso per fissare diverse forme di espressione.

³² Dematteis L. e Maffei G., *Libri d'artista in Italia. 1960-1998*, cit., p. 24.

³³ Biennale a cui Franco Vaccari partecipa con l'*Esposizione in tempo reale n.4*, intitolata *Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*.

³⁴ Franco Vaccari è presente in questa mostra con i libri *Le tracce* (Sampietro Editore, Bologna, 1966), *Atest* (edizioni geiger, Bologna, 1968) e *Per un trattamento completo* (Toschi, Modena, 1971).

³⁵ Palazzoli D., *Il libro come luogo di ricerca*, in *XXXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo dell'esposizione (Venezia, 11 giugno - 1 ottobre 1972), 3^a ed., La Biennale di Venezia, Venezia, 1972, p. 21.

³⁶ Bazzini M., *Per una storia delle esposizioni*, in Maffei G. (a cura di), *Il libro d'artista*, cit., pp. 64-69, qui p. 65.

Questa mostra analizza quanto di prodotto nel campo dei libri d'artista tra il 1960 e il 1972 ed è divisa in tre sezioni³⁷, ideate «in relazione alle modalità d'apparizione di queste opere e al rapporto in cui si pongono col proprio lettore»³⁸.

La prima sezione, *Fallo*, espone le opere più precoci, quelle del movimento Fluxus e di mail art, che instaurano un rapporto diretto di partecipazione con chi li riceve: questi artisti fin dal 1963-4 infatti hanno creato una rete postale tra artisti che si trovavano in Europa e in U.S.A., creando e stimolando «le condizioni necessarie a dilatare le potenzialità percettive e sensoriali, oltre che concettuali, inerenti al campo artistico»³⁹.

La seconda sezione è intitolata *Escine* ed è dedicata agli artisti che si definiscono “visivi”: «essi partono dal libro, in quanto oggetto e in quanto veicolo di significati e di valori. Da scrittori ne discutono sia il carattere oggettuale sia il rapporto significante-significato che lo caratterizza»⁴⁰.

La terza e ultima sezione è *Studialo*, dedicata all'arte concettuale in forma di libro: «l'artista concettuale identifica il proprio modo di essere artista, a un certo punto della propria riflessione sull'arte, con l'arte tout court. Al libro tocca di raccogliere queste riflessioni di carattere introspettivo nel loro svolgimento dinamico»⁴¹.

L'altra mostra del 1972 sui libri d'artista ha luogo a Milano, organizzata da Daniela Palazzoli, ed è intitolata *I denti del drago. Le trasformazioni della pagina e del libro nell'era post-gutenberghiana*. Si tratta di una selezione parziale della produzione contemporanea di libri d'artista, che si concentra soprattutto sulla poesia visiva e concreta ed esclude l'arte povera e concettuale⁴². Rispetto alla mostra della Biennale, questa ha un approccio più storico: nel catalogo infatti la Palazzoli traccia una storia

³⁷ Portinari S., *Anni settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia, 2018, pp. 214-215.

³⁸ Palazzoli D., *Il libro come luogo di ricerca*, cit., p. 21.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Mœglin-Delcroix A., *Dal 1962 in poi. Un'altra idea dell'arte*, cit., p. 21.

del libro d'artista che prende avvio da Mallarmé e sono esposti anche libri realizzati da esponenti delle avanguardie storiche⁴³.

Nel testo critico *La Lingua dei libri e il Libro come linguaggio* che introduce il catalogo della mostra, Palazzoli scrive che l'artista dispone di due modelli linguistici, il proprio e quello sociale. Dalla seconda metà dell'Ottocento si costituiscono nuovi linguaggi legati alle nuove tecnologie (fotografia, televisione, cinema): attraverso la storia del libro e della pagina si può comprendere come gli artisti abbiano reagito a tali novità dei linguaggi. L'artista sente da un lato che il suo linguaggio non è adatto a queste nuove esigenze, ma le nuove strutture linguistiche sono allo stesso tempo uno stimolo ad uscire dai limiti tradizionali del suo linguaggio.

Il libro quindi è, secondo Palazzoli, «una delle spie più evidenti di questa revisione linguistica»⁴⁴. Il libro infatti è una lingua artificiale e codificata: la lingua-libro è costituita «dal disporsi delle parti del libro in quanto supporto - copertina e pagine - , e dalla successione di: colophon, introduzione, capitoli, illustrazioni, indice»; mentre la parola-libro «riguarda invece la copertina, i tipi di carta ed i caratteri impiegati, e naturalmente i testi»⁴⁵. Il linguaggio del libro si identifica con la parola scritta, contestata fin da Mallarmé, che non ne accetta il carattere lineare e uniforme.

Il poeta francese rompe il concetto di successione della lingua scritta a favore di quello di simultaneità: è lui il primo a ridurre il «[...] piano sintagmatico a favore del piano associativo»⁴⁶, e successivamente «dadaismo, surrealismo, e anche il cubismo nell'uso di certe tecniche come il collage, costituiscono esempi tipici dell'abbandono del piano sintagmatico e di un'organizzazione associativa del linguaggio artistico»⁴⁷.

⁴³ Bazzini M., *Per una storia delle esposizioni*, cit., p. 65.

⁴⁴ Palazzoli D., *La Lingua dei libri e il Libro come linguaggio*, in Palazzoli D. (a cura di), *I denti del drago. Le trasformazioni della pagina e del libro*, catalogo della mostra (Milano, Galleria L'uomo e l'arte, giugno - luglio 1972), Edizioni L'uomo e l'arte, Milano, 1972, pp. 1-4, qui p. 3.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ivi*, p. 4.

⁴⁷ *Ibidem*.

Per i futuristi invece «l'alfabeto non è una trascrizione sonora ma una forma visiva. Le loro associazioni sono associazioni d'immagini e anche le lettere alfabetiche vi compaiono elaborate in immagine»⁴⁸: essi lavorano per analogie o reti di immagini.

Secondo Palazzoli, «tocca alla poesia concreta distruggere attraverso lo stesso meccanismo della linearità della lingua l'illusione di efficienza del piano sintagmatico». I poeti concreti «rivelano la frattura arbitraria fra significanti e significati. La loro è un'operazione didascalica che usa i termini in modo tale da attualizzare il solo piano sistematico»⁴⁹.

La consapevolezza dei poeti concreti dell'esistenza di questo gap linguistico permette alla poesia visiva di «abolire ogni censura strutturale. Il piano sistematico si dilata e le associazioni più eteroclite vengono inserite come fatti linguistici della poesia». I poeti visivi introducono nelle loro poesie immagini dei linguaggi di massa e «queste costituiscono il veicolo espressivo che viene inglobato nel messaggio poetico». Questi materiali presi dalla cultura di massa servono proprio a criticarne linguaggio e contenuti: la poesia visiva «li circo-scrive, isolandoli dal loro sistema per negarne la realtà qualitativa, in nome di un sistema proprio. Il processo aggressivo nei confronti del linguaggio ha compiuto il suo ciclo»⁵⁰.

Queste osservazioni vengono ulteriormente approfondite da Palazzoli in uno degli ultimi testi del catalogo della mostra, intitolato *Le trasformazioni del libro*. Qui la curatrice spiega anche il titolo della mostra, ispirato a un'analogia di MacLuhan: come i denti masticano il cibo, così le lettere, disposte nello stesso ordine visivamente lineare, unificano i materiali riducendoli a bocconi. Questo funziona finché

il rapporto fra il materiale originale e la poltiglia che ritroviamo dopo che esso è stato masticato rimane esplicito. Ma non funziona più quando la poltiglia viene fornita prefabbricata e collegata, non al materiale, ma al medium che la fornisce. È chiaro che questo è esattamente il modo in cui i mass media

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

esplicano la loro funzione⁵¹.

Secondo MacLuhan, il contrasto tra tecnologie meccaniche ed elettriche porterà al risveglio dall'ipnosi linguistica: il libro e l'alfabeto dunque cadranno in disuso a favore di tecnologie più avanzate. Gli artisti che presenta Palazzoli però

[...] seguono un'altra strada. Il libro [...] assolve al compito di rendere il "lettore" criticamente consapevole del medium che sta usando. Le caratteristiche anestetizzanti del libro dipendono essenzialmente dal processo di specializzazione visiva ad esse inerente e dal distacco rispetto ai contenuti che esso coinvolge. Sul piano sensorio infatti il libro comunica solo la sua natura di libro, e non altra. La vasta gamma di libri-oggetto, o meglio di oggetti-libro, che gli artisti producono, denuncia appunto questo stato di cose e processualmente si pone non solo in concorrenza coi mass media ma avanza un'ipoteca qualitativa nei confronti di ogni comunicazione massificata⁵².

Per rifunzionalizzare il libro, l'artista ha una sola possibilità secondo Palazzoli: renderlo oggetto d'uso. È durante il periodo dell'informale che gli artisti pensano al libro come

luogo in cui manifestare la propria gestualità. [...] Il libro ha carattere diaristico e coincide col piano del vissuto di chi lo esegue. Esso diviene impermeabile a qualunque appropriazione linguistica estranea all'artista poiché il suo aspetto comunicativo-informativo si identifica con quello visivo⁵³.

Alcuni poeti invece utilizzano il libro come supporto alla parola ma coinvolgendo il lettore a vari livelli. In questi casi «la struttura linguistica è strettamente connessa alla forma del libro. Essa si sviluppa nella sequenza delle pagine o si distende su oggetti tridimensionali che vanno girati e manipolati. Il rapporto tattile e manuale fra libro e lettore è essenziale alla sua fruizione»⁵⁴.

A metà tra apertura verso il fruitore e chiusura dei libri-diario si pongono esperienze che «mettono in crisi il piano visivo del libro»⁵⁵, come nel caso dei "libri cancellati" di Isgrò, che con l'annullamento del testo interroga direttamente la struttura della sua funzione.

⁵¹ Palazzoli D., *Le trasformazioni del libro*, in Palazzoli D. (a cura di), *I denti del drago. Le trasformazioni della pagina e del libro*, cit., pp. 13-17, qui p. 13.

⁵² *Ivi*, pp. 13-14.

⁵³ *Ivi*, p. 15.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

Altra esperienza è quella del libro da fare da soli, che permette al libro di tornare strumento «[...] che il fruitore manipola secondo le modalità che gli sono inerenti integrando la partecipazione visiva con quella tattile»⁵⁶.

Un'ultima categoria di libri presentata da Palazzoli è quella che si basa sull'inclusione totale: «il libro è da toccare, annusare, soppesare, guardare e mangiare. [...] Il rapporto autore-fruitore si restringe al massimo. La lingua in quanto contratto sociale viene allontanata mentre il rapporto fra libro e destinatario raggiunge la dimensione di contatto»⁵⁷.

Infine Palazzoli dichiara che quindi «il libro post-gutenberghiano è un modello di percezione inclusiva»⁵⁸.

Negli anni successivi altre mostre di libri d'artista hanno luogo in Italia: a Firenze nel 1978 viene organizzata la mostra *Formato lib(&)ro*, curata da Maurizio Nannucci, Luciano Caruso ed Eugenio Miccini: l'obiettivo dell'esposizione è quello di mostrare la rivoluzione che ha caratterizzato il libro nel dopoguerra.

Sempre a Firenze, alla fine dello stesso anno, si tiene *Artist's Book - Cento libri d'artista cento*, curata da Maurizio Nannucci e Fulvio Salvadori e attenta alla produzione di libri negli anni Sessanta⁵⁹.

Negli anni Ottanta vengono organizzate poche mostre dedicate al libro d'artista, mentre con gli anni Novanta nascono centri dedicati allo studio di questo medium, come il Centro Studi Librid'artista di Torino e la Biblioteca Poletti di Modena, che espone e archivia quanto realizzato di rilevante in questo contesto.

In Italia la vera e propria adozione del libro d'artista come mezzo di espressione artistica è riconducibile al Gruppo 70 (composto inizialmente da Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Lucia Marcucci, Luciano Ori, Michele Perfetti, Emilio Isgró),

⁵⁶ *Ivi*, pp. 16-17.

⁵⁷ *Ivi*, p. 17.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Bazzini M., *Per una storia delle esposizioni*, cit., p. 68.

spinto dalla volontà di avvicinarsi a un pubblico il più ampio possibile e alla realtà urbana quotidiana⁶⁰.

Fin dall'inizio degli anni Sessanta il Gruppo 63 e il Gruppo 70 si dedicano all'innovazione e alla critica delle istituzioni e dell'arte borghese. Mentre il Gruppo 63 è maggiormente interessato ai problemi del linguaggio, il Gruppo 70 si dedica ad approfondire concetti come quelli dell'interdisciplinarietà, del mixed-media, dell'interartisticità: si parla infatti di "poesia totale".

I poeti visivi del Gruppo 70 quindi sono coloro che, sia per una questione di poetica sia per il loro utilizzo dei *mass media*, producono il maggior numero di libri d'artista e «considerano questa attività non meno creativa e importante delle poesia visive medesime»⁶¹.

Questi artisti sono molto legati a un certo attivismo politico, che li porta a non accettare la forma del libro tradizionale: esso è ritenuto elitario e ormai superato dalle nuove forme di comunicazione. Scelgono allora mezzi percepiti come più diretti: il ciclostilato, il volantino, il poster, la performance e anche il libro d'artista, concepito però come «indipendente dal modello industriale del libro e dalla sua economia»⁶².

La volontà di "uscire dal libro" è uno slogan ma anche una pratica, che ha come obiettivo quello di non sottostare più alle leggi dell'editoria ma di inventare nuove regole e una nuova editoria.

Eugenio Miccini in uno dei primi numeri della rivista *Tèchne* infatti scrive:

l'industria editoriale, nonostante le sue tecniche raffinate e i suoi apparati, appunto, industriali (rapidi, tempestivi) è diventata quasi anacronistica, ha stentato a reggere il passo, scavalcata da chi aveva ed ha qualcosa da dire subito e comunque, fuori dai compromessi e dalle gerarchie, nonché dalle pedanterie del cosiddetto "establishment". In piazza, nelle fabbriche, sui muri, nelle case, nelle librerie, per le strade, fuori dai canali di distribuzione ufficiali, hanno circolato cartelli, volantini, appelli, comunicati, cartelloni, dispense, ecc. Una specie di editoria fatta in casa, artigianale, più o meno clandestina, senza problemi di stile, ma immediata e tempestiva. Le tecniche umili di stampa

⁶⁰ Mœglin-Delcroix A., *Dal 1962 in poi. Un'altra idea dell'arte*, cit., p. 20.

⁶¹ Miccini E., *La poesia visiva e il libro d'artista*, in Maffei G. (a cura di), *Il libro d'artista*, cit., pp. 163-165, qui p. 165.

⁶² *Ibidem*.

hanno avuto il loro momento epico, generando quasi il sospetto per la carta stampata-bene⁶³.

È infatti dalla negazione del libro tradizionalmente concepito che nasce il libro d'artista: «l'annullamento produce rigenerazione»⁶⁴. Viene quindi utilizzato un medium simbolo di quanto si vuole contestare per contestare quanto esso rappresenta modificandone la natura.

Lamberto Pignotti, in uno scritto per il volume di Dematteis e Maffei *Libri d'artista in Italia. 1960-1998*, ben spiega questa necessità di liberare il libro dalla sua forma e dai suoi contenuti tradizionali:

affidata alle cure, magari amorevoli, scrupolose e competenti, dell'editore, del grafico, del tipografo, il libro non è sempre libero di assumere una fisionomia specifica, un'identità inconfondibile. Un simile presupposto ha spinto lo scrittore e l'artista a svincolare il libro dalle forme e dai limiti convenzionali, a ripensare le sue funzioni e la sua stessa essenza, a dilatare il suo campo d'azione in senso estetico. Il libro sta avviandosi insomma a diventare un oggetto meno transitivo. Non è scontato che, nella nuova accezione, esso debba veicolare soltanto parole e immagini. Il libro sta trasformandosi progressivamente in oggetto intransitivo, in oggetto frutto di autonoma ricerca artistica, in oggetto da prendere in considerazione per la propria presenza materiale e progettuale.⁶⁵

Il libro dunque diventa anti-libro: si vuole democratizzare l'arte senza però svalutarla.

Esso inoltre non è più qualcosa da leggere in maniera passiva, ma si cerca la partecipazione e il coinvolgimento del lettore⁶⁶.

I poeti visivi quindi vogliono intervenire e partecipare al mondo a loro contemporaneo che è in continuo mutamento e per farlo sentono di non poter più utilizzare i mezzi artistici tradizionali. Paradossalmente ricorrono al libro, simbolo per eccellenza della cultura tradizionale, ma che proprio per questo diventa mezzo di provocazione. Se infatti il libro è portatore del sapere e della conoscenza tradizionali,

⁶³ Miccini E., [contributo senza titolo], in "Techne", n. 3/4, 1970.

⁶⁴ Rimmaudo A., *Evoluzione del libro d'artista*, in Maffei G. (a cura di), *Il libro d'artista*, cit., pp. 73-80, qui p. 77.

⁶⁵ Pignotti L., [contributo senza titolo], in Dematteis L. e Maffei G., *Libri d'artista in Italia. 1960-1998*, cit., pp. 254-255, qui p. 255.

⁶⁶ *Ivi*, pp. 77-80.

esso è anche il primo medium di massa, che grazie alla stampa può diffondersi ampiamente come nessun altro mezzo.

Clive Phillpot ritiene che tutti i vantaggi del libro d'artista siano riassumibili nella parola "accessibilità": i libri prodotti in zone molto lontane possono essere accessibili grazie alle spedizioni postali, le librerie o i servizi bibliotecari, l'accesso al contenuto di tali libri non richiede attrezzature o ambienti specifici e ogni parte del contenuto è ugualmente accessibile a tutti⁶⁷. Inoltre

dal momento che si possono ottenere molte copie con le stesse caratteristiche tecniche, sempre più persone hanno accesso al lavoro dell'artista così com'è nel suo stato originario, e grazie alle tante copie e alla possibilità di fare delle ristampe, i singoli esemplari del libro non hanno bisogno di "restare prigionieri", ma possono essere esperiti liberamente⁶⁸.

Inoltre il libro è il luogo per eccellenza del linguaggio: è attraverso di esso quindi che i poeti visivi approfondiscono la loro riflessione sul sistema della comunicazione⁶⁹.

Il libro si rivela dunque il mezzo ideale per la promozione e la diffusione delle idee artistiche e politiche dei poeti visivi: è economico, può essere diffuso facilmente ed è simbolo di tutto ciò che questi artisti vogliono scardinare.

Per questo negli anni Sessanta in Italia nascono varie case editrici dedite alla pubblicazione di libri d'artista: Geiger⁷⁰, Tool, Antipiugiù, Tèchne, soprattutto legate alla poesia visiva e alla poesia concreta.

1.2 Il libro nel lavoro di Franco Vaccari

1.2.1 I libri d'artista

Durante tutta la sua carriera Franco Vaccari ha pubblicato libri: molti libri d'artista e alcune pubblicazioni teoriche.

⁶⁷ Phillpot C., *Digressioni sul libro d'artista* (1976), in Maffei G. (a cura di), *Il libro d'artista*, cit., p. 184.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Miccini E. e Rimmaudo A. (a cura di), *Libri d'artista*, pp. 21-22.

⁷⁰ Edizioni Geiger nel 1968 pubblica *Atest* di Franco Vaccari.

Questa passione dell'artista per il libro è già chiara ai suoi esordi: la sua prima opera è infatti un libro d'artista, una raccolta di poesie visive intitolata *Pop esie* e pubblicata nel 1965.

L'interesse di Franco Vaccari per i libri è sempre esistito: egli colleziona libri di futuristi italiani, prime edizioni e libri di poesia⁷¹.

È proprio questa passione per i libri che lo avvicina al mondo dell'arte: leggendo il saggio *Lo zen* di Allan Watts si imbatte negli *haiku*⁷², brevi poesie giapponesi caratterizzate dall'accostamento di immagini. In questi componimenti poetici, «privi di ogni subordinazione didascalica, i versi, [...] figuravano spesso accanto ad immagini, a loro volta prive di ogni subordinazione illustrativa»⁷³. Questo rapporto tra testo e immagine è totalmente sconosciuto in Europa ed è nuovo anche per Vaccari, ma tornerà sia nelle sue prime opere di poesia visiva sia nelle opere più tarde riconducibili alla Narrative Art.

Gli *haiku* sono poesie semplici che rivolgono la propria attenzione alla natura e al contesto che circonda chi scrive: Vaccari avverte l'esigenza di analizzare in prima persona il paesaggio in cui è immerso, cioè quello della cultura pop.

Nel 1964 alla Biennale di Venezia la Pop Art americana ottiene grande riconoscimento e Vaccari è sicuramente influenzato anche da essa: «questo successo dell'arte americana mi aveva fatto capire che quel paesaggio, che ero stato indotto a scoprire quando avevo realizzato queste poesie, era pieno di simboli Pop, cioè oggetti di consumo e tecnologie diffuse»⁷⁴.

Questo interesse per il contesto in cui vive è una costante dell'operato di Franco Vaccari: l'analisi dei mass media e della comunicazione sono due dei fili conduttori di tutto il suo lavoro. Per questi temi di ricerca e per la contiguità temporale, i primi

⁷¹ Intervista telefonica a Franco Vaccari, in Appendice, p. 295.

⁷² Ronzoni A., *Intervista a Franco Vaccari del 3 maggio 2005*, in Ronzoni A., *I libri d'artista di Franco Vaccari*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, a.a. 2004-2005, relatore prof.ssa Lucia Miodini, pp. 205-209, qui p. 207.

⁷³ Bentivoglio M., *La poesia concreta giapponese*, in Debenedetti E. e Nigro Covre J. (a cura di), *Scrittura e immagine. L'espressione verbo-visiva fra scrittura e pittura*, Bagatto Libri, Roma, 1992, pp. 99-107, qui p. 99.

⁷⁴ Ronzoni A., *Intervista a Franco Vaccari del 3 maggio 2005*, cit., p. 207.

lavori dell'artista sono accostabili a quelli del Gruppo 70, col quale in realtà Vaccari non sarà mai formalmente affiliato.

La considerazione da cui ha origine l'intervento artistico di Vaccari è, secondo le parole di Renato Barilli, il fatto che:

[...] oggi viviamo in un flusso di notizie, avvenimenti, immagini che rischia di divenire invisibile, inaudibile, inafferrabile per il suo stesso eccesso, per troppa presenza e flagranza. Si tratta allora di produrre degli sfolimenti, in quel "tutto pieno", ma in modo tale da non tradirlo, anzi, da consentirgli un grado adeguato di rivelazione. [...] non è proprio il caso di aggiungere nuove informazioni a quelle che già circolano con tanta abbondanza.⁷⁵

Vaccari vuole intervenire su questa comunicazione dei mass media analizzandola in senso artistico e nel farlo si ritrova perfettamente inserito in quei fenomeni artistici degli anni Sessanta che mettono in atto un «processo all'arte, se intesa come marcia inesorabile "in aggiungere", con la presunzione di accrescere il numero degli oggetti pieni di senso, a un mondo che ne ha già troppi per conto proprio»⁷⁶.

Nel realizzare questa operazione artistica Vaccari, come i partecipanti al Gruppo 70, utilizza gli stessi media che sono oggetto della sua analisi, come appunto il libro.

In un testo del 1972, intitolato *Appunti per una teoria dei libri oggetto* e pubblicato sulla rivista *Data* l'anno successivo, Franco Vaccari spiega come sia necessario sostituire il libro tradizionale con una nuova concezione di esso, che permetta un maggiore coinvolgimento del lettore. Anzi, Vaccari arriva a dire che i tradizionali ruoli di autore e fruitore dovrebbero essere invertiti.

In questo saggio, breve ma utilissimo per comprendere la produzione di libri d'artista dell'artista, Vaccari utilizza dei concetti scientifici⁷⁷ per spiegare la sua idea di libro d'artista. Egli all'inizio dello scritto indica con ΔS la «quantità o la percentuale di strutturazione» e con « ΔR_f la quantità di residuo fisico non concettualmente strutturato», specificando che questi concetti si situano «dal punto di vista dell'elaboratore del messaggio, mentre da quello del ricevitore o decodificatore

⁷⁵ Barilli R. (a cura di), *Franco Vaccari. Opere 1966-1986*, catalogo della mostra (Moderna, Galleria Civica, 22 febbraio - 5 aprile 1987), Edizioni Cooptip, Modena, 1987, p. 7.

⁷⁶ *Ivi*, p. 8.

⁷⁷ Franco Vaccari è laureato in Fisica.

sarebbe interessante introdurre il concetto di “tempo di strutturazione” del messaggio ricevuto»⁷⁸.

Questi concetti vengono quindi applicati da Vaccari al medium del libro e al libro oggetto:

da questo punto di vista il libro più della televisione, radio, telefono, presenta un ΔS molto elevato e [...] un ΔRf basso. Sin dal suo apparire si è tentato di ovviare a questo fatto introducendo immagini e curando l'aspetto fisico della pagina. È chiaro che in questa sua capacità di offrire un'informazione altamente preelaborata consiste lo specifico e l'insostituibilità del libro anche in un mondo invaso da altri media proprio perché riduce in maniera drastica il tempo necessario alla rielaborazione concettuale del messaggio da parte del fruitore.⁷⁹

Quello che espone in questo passaggio Vaccari è un concetto simile a quello che spiega Germano Celant nel saggio *Libro come lavoro d'arte*: il libro, secondo il suo uso tradizionale, fa parte di quei media caldi che non hanno bisogno della partecipazione del fruitore per essere completati.

Il problema che individua Vaccari nella comunicazione a lui contemporanea è che essa è falsata dalla «contraddittorietà, la falsa coscienza e il pregiudizio ideologico»⁸⁰: è quindi necessario difendersi da tale falsità e per farlo un modo

[...] è il rifiuto del libro tradizionale ad elevato ΔS e la sua sostituzione con i “libri oggetto” (ΔS minimo e ΔRf massimo). Ciò significa spostare il processo di elaborazione concettuale dal produttore del libro al fruitore in altre parole si potrebbe dire che venendo meno la volontà di convincere, ognuno è libero di pensarla come gli pare⁸¹.

L'idea di Vaccari quindi è quella di creare dei libri che coinvolgano il lettore in maniera attiva e che rimettano a lui la determinazione del loro significato concettuale.

Vaccari esordisce con due libri d'artista di poesia visiva: *Pop esie* del 1965 ed *Entropico* del 1966.

Pop esie contiene un nucleo di diciannove poesie visive che viene poi ampliato a ventotto in *Entropico*, volume che contiene anche un'introduzione di Emilio Isgrò.

⁷⁸ Vaccari F., *Appunti per una teoria dei libri oggetto*, in “Data”, n. 7/8, 1973, pp. 94-95, qui p. 94.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 95.

⁸¹ *Ibidem*.

Le poesie visive contenute nei due libri sono realizzate con la tecnica del collage:

la parola-verbo non è più sufficiente per Vaccari; ed egli tenta la sola operazione possibile in questo momento: far vibrare il materiale verbale, estenuato da secoli di prove e di esperimenti, in uno spazio inconsueto, accostandolo alla figura, alla fotografia. [...] Vaccari dilata il proprio campo d'indagine trascinando sulla pagina, assieme al puro verbo, anche brandelli di figure: con i problemi metrici che ne conseguono. È un discorso organico: tra parola e immagine, ormai, non ci sono più fratture⁸².

Le immagini scelte da Vaccari per le sue poesie visive cariche di ironia provengono dal contesto della pubblicità, da riviste e da quotidiani: emerge già in queste prime opere la volontà di utilizzare l'iconografia dei mass media per far riflettere il fruitore su questi ultimi.

È grazie all'incontro con un altro libro che Franco Vaccari pubblica il primo libro d'artista di quella che si può definire "poesia trovata" o "poesia anonima": *Le Paysan de Paris* di Louis Aragon. Esso è definito da Vaccari: «[...] un libro importante per quanto riguarda la mia storia personale, perché mi ha aperto diverse strade, non soltanto quella della poesia anonima o poesia trovata»⁸³. Ispirato dalle "poesie trovate" di Aragon⁸⁴, Vaccari pubblica, sempre nel 1966, *Le tracce*. Questo volume è introdotto da un testo di Adriano Spatola.

Un altro libro riconducibile alla poesia trovata o poesia anonima è *Strip-street* del 1969.

Entrambi i libri di poesia trovata sono composti di fotografie di graffiti, scritte e disegni trovati su spazi urbani: manifesti pubblicitari a cui sono state aggiunte nel tempo scritte e disegni, scritte sui muri di diverso tipo, disegni spesso con allusioni sessuali,...

⁸² Isgrò E., [introduzione], in Vaccari F., *Entropico*, Sampietro editore, Bologna, 1966, p. n.

⁸³ Intervista telefonica a Franco Vaccari, in Appendice, p. 296.

⁸⁴ Louis Aragon all'interno del libro *Le Paysan de Paris* inserisce all'interno del testo manifesti pubblicitari, cartelli stradali, insegne e le molte scritte che compongono il paesaggio urbano. Questo tipo di scrittura si inserisce nel contesto del collage dadaista. Altra caratteristica del libro di Aragon è che esso celebra la quotidianità della città di Parigi: allo stesso modo Franco Vaccari vuole elevare le tracce della vita quotidiana ad oggetto d'arte.

In *Strip-street* Vaccari accompagna alle fotografie dei testi: alcuni sono didascalie appositamente composte, altri sono citazioni tratte da diversi libri⁸⁵ oppure da pubblicità.

Nel 1968, dopo le esperienze di poesia, Vaccari pubblica un libro di «a-poesia»⁸⁶: *Atest*, un quiz in cui la funzione del linguaggio è puramente formale ma senza alcun contenuto o significato di senso compiuto.

Nello stesso anno Vaccari pubblica il primo libro dedicato a un'installazione: *La scultura buia* è l'estensione su carta di un ambiente completamente buio creato dall'artista presso il Centro di attività estetiche di Piacenza. Il libro è composto da sei pagine bianche intervallate da quattro in plastica nera, queste ultime precedute dalla scritta «entrata» e succedute da «uscita».

Vaccari concepisce il buio come silenzio ottico rispetto al bombardamento di immagini cui la società è sottoposta dai mass media: nello spazio nero il fruitore è costretto ad utilizzare quei sensi che non utilizza nell'esperire le immagini cui è costantemente sottoposto. Il lettore infatti utilizza il tatto per percepire la consistenza diversa delle pagine e non è fondamentale la vista, senso invece principale nella fruizione di quel bombardamento di immagini su cui Vaccari vuole porre l'attenzione.

Nel 1970, in occasione della mostra *Immagini captate* presso la Galleria Blu di Milano, Vaccari pubblica un libro d'artista che non ha titolo e che, come nel caso di *La scultura buia*, costituisce un prolungamento, un'aggiunta all'esposizione.

Il soggetto di questo duplice intervento artistico è la televisione, mass media per eccellenza in quegli anni. Per la mostra alla Galleria Blu, Vaccari immortalava dei fotogrammi televisivi, li ingrandisce così da renderli scarsamente o per nulla riconoscibili e li stampa, utilizzando la serigrafia, su plexiglass o alluminio.

Nel libro due di queste fotografie sono stampate su due fogli di carta argentata semitrasparente, intramezzati da un testo critico di Gillo Dorfles dal titolo *Le*

⁸⁵ Torna sempre l'interesse di Vaccari per i libri: qui sceglie di accostare alle sue fotografie delle citazioni tratte da libri di generi molto diversi tra loro.

⁸⁶ Masini L.-V., *Arte contemporanea. La linea dell'unicità*, vol. II, Giunti, Firenze, 1989, p. 881.

“immagini captate” di Franco Vaccari. Ancora una volta quindi è importante il tatto e il contatto fisico con la consistenza particolare delle pagine, diversa da quella tradizionale.

Il libro, medium di massa, diventa il mezzo tramite cui si analizza un altro mass medium quale è la televisione, producendo un effetto straniante dato dall'accostamento di due media così diversi ma allo stesso tempo simili.

All'inizio degli anni Settanta Franco Vaccari inventa il concetto di *Esposizione in tempo reale*, eventi quasi sempre accompagnati da pubblicazioni anch'esse riconducibili alla categoria di libri d'artista. Ancora una volta, questi libri non sono cataloghi, ma sono estensioni su carta di quanto accade, appunto, in tempo reale.

La prima *Esposizione in tempo reale* ad essere testimoniata da un libro d'artista è *Viaggio+Rito*, documentata nel libro *Esibizione 6 marzo 1971. Galleria 2000 Bologna*. Nel libro ci sono solo le fotografie dell'evento artistico, senza didascalie ma solamente precedute da un breve testo che spiega ciò che Vaccari aveva messo in atto presso la Galleria 2000:

Sono andato alla Stazione FF.SS. seguito da due fotografi che con macchine Polaroid testimoniavano istante per istante del mio viaggio. Mi hanno fotografato mentre prendevo il biglietto, comperavo il giornale, mi facevo lucidare le scarpe, salivo sul treno, scendevo, prendevo un taxi. Arrivato alla Galleria 2000 ho attaccato le fotografie ad una parete e il biglietto l'ho messo in una apposita scatola appesa alla parete di fronte. I due fotografi hanno continuato a scattare e le nuove fotografie venivano aggiunte alle altre; la mostra in questo modo si auto costruiva, si auto alimentava. Chi era venuto per assistere veniva immediatamente incorporato, moltiplicato, registrato, bloccato in istanti irripetibili e questo distruggeva lo spazio della contemplazione per aprire quello dell'azione. A un certo momento ho ripreso il biglietto e me ne sono andato⁸⁷.

Dal breve testo emergono molte tematiche che Vaccari approfondirà ulteriormente nel corso della sua carriera: il rovesciamento dei ruoli tra artista e osservatore, l'occultamento dell'autore, l'avvenimento in tempo reale, la sua preferenza per l'azione invece della contemplazione tipica del mondo dell'arte e l'attenzione per i viaggi minimi.

⁸⁷ Vaccari F., [introduzione], in Vaccari F., *Esibizione 6 marzo 1971 Galleria 2000 Bologna*, Galleria 2000, Bologna, 1971, s.n.p.

Sempre nel 1971 esce il libro *Per un trattamento completo*, anch'esso legato a un'*Esposizione in tempo reale*, durante la quale Franco Vaccari si era recato all'albergo diurno Cobianchi di Milano. Qui usufruisce di vari servizi di igiene personale, testimoniati nel libro dai biglietti di ingresso e gli scontrini. Non c'è testo: solo fotocopie di questi scontrini.

Nel 1972 Vaccari pubblica un libro d'artista che racchiude tre *Esposizioni in tempo reale*, compresa quella della Galleria 2000 già pubblicata in un libro a sé stante. Le altre due *Esposizioni* documentate in questa pubblicazione sono la prima *Esposizione in tempo reale* mai realizzata da Vaccari, tenutasi alla Galleria Civica di Varese nel 1969, e l'*Esposizione in tempo reale n. 3*, che aveva avuto luogo nel 1971 presso la Galleria Fiori di Firenze.

Il libro presenta le fotografie, ancora una volta senza didascalie, delle *Esposizioni*: in tutti e tre i casi quelle che vengono pubblicate sono le fotografie che hanno costituito il formarsi dell'*Esposizione in tempo reale in sé*. Le *Esposizioni* sono numerate e ciascuna è preceduta da un testo introduttivo⁸⁸.

Sempre nel 1972 Franco Vaccari partecipa alla XXXVI Biennale di Venezia con l'*Esposizione in tempo reale n.4*, un ambiente particolarmente apprezzato dai visitatori, che sono invitati a scattarsi una strip di fotografie con la Photomatic presente in sala e poi ad appenderla sulle pareti. Il libro che viene pubblicato l'anno successivo è considerato una summa dell'opera e dei temi ricorrenti in Vaccari: esso riunisce una selezione delle migliaia di fotografie che i visitatori si erano scattati e avevano appeso al muro durante i mesi di apertura della Biennale.

Questa *Esposizione in tempo reale* evidenzia alcuni dei temi più indagati da Vaccari: l'occultamento dell'autore, il quale sparisce dietro una macchina fotografica automatica e fornisce solo l'input iniziale, lasciando poi la possibilità al visitatore di continuare oppure no l'opera; l'opera d'arte come azione (o come comportamento, usando un termine tratto dal titolo dato da Barilli alla sezione della Biennale); il coinvolgimento del fruitore e la fotografia come ready-made.

⁸⁸ Nel caso dell'*Esposizione in tempo reale* presso la Galleria 2000, sia il testo sia le fotografie sono le stesse di quelle pubblicate nel libro esclusivamente dedicato all'evento.

Nel 1975 Vaccari inizia ad approfondire un altro filone di interessi che continuerà a occuparlo a lungo: quello per i sogni. L'*Esposizione in tempo reale n.9* infatti si intitola proprio *I sogni*: Franco Vaccari aveva dormito alla Galleria Cavallini, dove si teneva l'esposizione, assieme ad alcuni visitatori. Al risveglio l'artista si era fatto raccontare i sogni dei partecipanti e aveva realizzato alcune fotografie di tracce di luce relative ad essi. Nel libro, dopo un testo introduttivo, vengono unite le fotografie dei preparativi per la notte, le fotografie dedicate ai sogni e le descrizioni dei sogni fatte dai partecipanti. Infine c'è lo scatto d'insieme di queste fotografie appese al muro con i fogli su cui sono riportate le descrizioni dei sogni.

Un altro libro dedicato alla tematica del sogno è *Sogni, Träume, Rêves, Dreams* (1985), di cui la prima parte è a cura e su Franco Vaccari, la seconda di Adriano Altamira. In esso Vaccari, dopo due testi introduttivi sulla sua concezione di sogno e sulla ricerca fatta su di essi, riunisce le *Esposizioni in tempo reale* dedicate al tema del sogno⁸⁹. La seconda parte del suo intervento è invece dedicata alle cosiddette «registrazioni totali», cioè i diari privati (non sono mai stati esposti dall'artista, se non in riproduzione) che Franco Vaccari ha tenuto dal 1975 annotando e illustrando i sogni fatti.

Nel 1976 esce il libro d'artista che più si avvicina alle contemporanee sperimentazioni di Narrative Art: *Viaggio sul Reno*. Nel libro viene raccontato il viaggio in nave sul fiume Reno fatto da Franco Vaccari con Ugo La Pietra, Gianni Pettina e Guido Arra nel contesto del progetto Global Tools. Questo progetto prevedeva la creazione di una "scuola dei mestieri" che rimettesse al centro il lavoro dell'artista e l'artigianato. Per attuare questa idea, erano stati creati alcuni gruppi di ricerca e lavoro che determinassero i programmi e la loro attuazione in riferimento alla tematica approfondita. Vaccari insieme ai colleghi costituiva il Gruppo Comunicazione, che si diede come obiettivo «[...] l'analisi dei mezzi di comunicazione e dei loro effetti devianti, incoraggiando la riscoperta di una

⁸⁹ *Esposizione in tempo reale n. 10* o *I sogni n. 1* (1975), *Esposizione in tempo reale n. 11* o *I sogni n. 2* (1975), *Esposizione in tempo reale n. 13* o *I sogni n. 3* (1976), *Esposizione in tempo reale n. 15* o *Spazio privato in spazio pubblico* (1977), *Esposizione in tempo reale n. 16* o *Merzbau di una notte* (1978).

comunicazione spontanea»⁹⁰. Il Gruppo voleva eliminare quei filtri e quelle mediazioni che sono costantemente interposte tra soggetto e realtà:

l'idea fu di allargare la prospettiva (superando il ruolo passivo dello spettatore) per includere una partecipazione collettiva alle dinamiche comunicative e ottenere, attraverso i diversi messaggi di ognuno, una maggiore consapevolezza dell'ambiente in cui si vive e si lavora⁹¹.

Il gruppo decise allora di intraprendere, nel settembre del 1974, un viaggio sul Reno da Düsseldorf a Basilea a bordo di un battello turistico. La scelta di uno spazio costrittivo, collettivo ma chiuso e di una situazione isolata era voluta, per amplificare sensazioni ed emozioni e per registrare le comunicazioni volontarie e non dei passeggeri, informazioni che sarebbero poi confluite in una relazione propedeutica alla preparazione di futuri laboratori.

Inoltre era possibile studiare la «[...] comunicazione su vari livelli: tra gli individui mediante l'uso del corpo (voce, gesti, tatto, olfatto); tra gli individui e gli oggetti (strumenti comunicativi esterni), e tra gli individui e l'ambiente (in situazioni comunicative collettive)»⁹².

Vaccari riassume questa esperienza nel suo libro d'artista *Viaggio sul Reno*: dopo una breve introduzione che spiega il contesto del viaggio, nel libro sono affiancate le fotografie dei passeggeri e di dettagli dell'imbarcazione accostate a brevi testi. Questi non sono delle didascalie esplicative su quanto visibile in foto, ma i due canali di comunicazione, la fotografia e la parola, forniscono informazioni indipendenti.

Nel 1993 Vaccari partecipa per la terza volta alla Biennale di Venezia con l'*Esposizione in tempo reale n. 21*, intitolata *Bar Code-Code Bar*. A Venezia Vaccari crea un bar senza illuminazione, se non quella data dalle lampade rosse sui tavoli, nel quale il caffè è servito da una macchinetta automatica. L'essenzialità del bar è dovuta al fatto che Vaccari vorrebbe che le persone si concentrassero sull'interagire con gli altri visitatori o sull'unico pannello presente in sala, dedicato a un recente

⁹⁰ Borgonuovo V. e Franceschini S., *Global Tools: gli strumenti di una scuola possibile*, in Borgonuovo V. e Franceschini S. (a cura di), *Global Tools. Quando l'educazione coinciderà con la vita. 1973-1975*, Nero, Poznań, 2018, pp. 9-31, qui p. 22.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² *Ivi*, p. 23.

fatto di cronaca. Infatti sotto una foto di Silvia Baraldini viene raccontata la sua storia: militante di estrema sinistra accusata negli Stati Uniti di aver aiutato l'evasione di una rivoluzionaria, non avendo collaborato con la giustizia poiché dichiaratosi innocente, nel 1982 viene condannata a quarantatré anni di carcere. La scelta di raccontare questa storia è spiegata da Franco Vaccari in un'intervista del 1996:

Forse per una questione di assonanza mi è venuta in mente Silvia Baraldini, condannata in America a quarantatré anni di carcere per aver fatto qualcosa che in Italia avrebbe comportato il minimo della pena. Questa pena, che avvertiamo come eccessiva, non deve essere vista come il frutto di una volontà punitiva quanto, come effetto di un codice di interpretazione della colpa diverso dalla nostra. Il BAR CODE diventa così il BAR del CODICE⁹³.

Ancora una volta quindi Vaccari opera nella realtà a lui contemporanea e vuole porre l'attenzione sul contesto in cui siamo immersi spesso senza rendercene conto.

All'ingresso c'è un grande codice a barre: Vaccari è interessato al codice a barre in quanto nuova forma di scrittura ma anche strumento per l'identificazione delle merci, quindi simbolo della cultura del consumo di massa spesso indagata dall'artista. L'esperienza è documentata in un libro d'artista intitolato come l'esposizione (Fig. 4): dopo un'introduzione critica di Viana Conti dal titolo *Un bar a luci rosse*, Vaccari inserisce il disegno del progetto per l'installazione, seguito dal testo del pannello appeso nel bar che racconta la vicenda di Silvia Baraldini. Successivamente nel libro vengono pubblicate le fotografie del distributore automatico di caffè, di una bustina di zucchero aperta e del certificato di partecipazione all'*Esposizione in tempo reale*, una cartolina precompilata con l'indirizzo dell'ambasciata U.S.A. in Italia e il testo «Adesso che giustizia è stata fatta chiediamo di renderla più completa con la grazia: "Fate tornare in Italia Silvia Baraldini"». Seguono una serie di fotografie, alternate tra scatti in bianco e nero e a colori, dell'esterno e dell'interno del bar con i visitatori. Nel 1996 Franco Vaccari mette in atto l'*Esposizione in tempo reale n. 22*, dedicata agli studi d'artista. Egli infatti aveva precedentemente invitato molti artisti ad inviargli via mail fotografie o testimonianze dei loro studi. Durante l'*Esposizione*,

⁹³ Carrozzoni M., Greggio A. E. e Pasquini S., *Una chiacchierata sportiva con Franco Vaccari a cura di Monica Carrozzoni, Alessandro Elia Greggio e Stefano Pasquini*, in "La stanza rossa", n. 22, ottobre/dicembre 1996, pp. 28-29, qui p. 28.

presso la casa del Giorgione a Castelfranco Veneto, Vaccari crea un ambiente dove proietta le immagini di tali studi. Successivamente nel libro *Artist's Atelier* raccoglie queste testimonianze, salvate anche su CD-Rom allegato al libro (Fig. 5). Vaccari così esplora un tipo di mail art che non si serve più della posta tradizionale, ma di quella elettronica.

L'anno successivo presso la Galleria ArtForum di Merano viene messa in atto l'*Esposizione in tempo reale n. 26*: i visitatori erano invitati ad acquistare un gratta e vinci, entrare nella galleria buia e qui grattare i biglietti. Le loro reazioni erano riprese da due videocamere, una rivolta al viso e una alle mani, e proiettate sulle pareti dell'ambiente.

Il libro che ne nasce, dal titolo *Austellung/Esposizione in tempo reale n. 26: Rubbeln und Gewinnen. Gratta e vinci* (Fig. 6), raccoglie un testo critico di Valerio Dehò, seguito dalla fotografia della ricevitoria dove Vaccari ha acquistato i “gratta e vinci” utilizzati per l'esposizione, di cui un esemplare è incollato alla pagina successiva sopra alla tabella con il valore dei premi. La fotografia dei gestori della ricevitoria con i biglietti accanto a loro vuole essere una conferma della veridicità dell'operazione e degli stessi biglietti della lotteria⁹⁴.

Nelle pagine seguenti si alternano scatti tratti dalle immagini riprese dalle videocamere all'interno dell'*Esposizione*, quasi tutti a bassissima definizione come se il lettore si immergesse in una dimensione virtuale e televisiva. Mescolate a queste alcune fotografie dei partecipanti e della galleria sono invece stampate a definizione normale.

Aprono e chiudono il libro due immagini tratte da programmi televisivi dedicati alle estrazioni del lotto: in entrambi i casi sono evidenti in sovrapposizione i numeri di telefono che i conduttori invitano a chiamare. Questi scatti vogliono evidenziare come queste trasmissioni siano molto presenti nella vita delle persone, che spendono tantissimo denaro in questi “gratta e vinci” e sono anche disposte a telefonare (molto

⁹⁴ I visitatori dovevano comprare davvero questi biglietti e pagarli realmente. Vaccari aveva fatto lo stesso durante l'*Esposizione in tempo reale n.4* alla Biennale: i visitatori dovevano pagare per scattarsi la strip di fotografie.

Questo perché secondo l'artista solo in presenza di uno scambio reale e concreto le persone si sentono profondamente coinvolte e l'azione può prendere realmente avvio.

probabilmente a pagamento) a questi sedicenti esperti, i quali però non possono concretamente fornire alcun consiglio, essendo il lotto un gioco puramente basato sulla fortuna.

Ciò si ricollega al testo di Valerio Dehò, il quale scrive che ormai «la Fortuna governa il Mondo», ma ricorda anche che

può diventare pericoloso porre il Caso allo stesso livello della Provvidenza. Nel mondo contemporaneo si ha troppa fretta per interrogare il Destino. [...] Il Destino è un biglietto da poche migliaia di lire. Basta grattare una polvere dorata (eterna illusione dell'oro!) per conoscere se gli Dei ci hanno prescelto, la predestinazione è un fenomeno random orchestrato dal Poligrafico dello Stato⁹⁵.

Dehò spiega come per Vaccari il “gratta e vinci” non sia solo un’illusione a poco prezzo, ma anche «uno dei nomi della Stupidità della società contemporanea. Secondo lui questa mania collettiva riflette il vuoto di valori tipico dei nostri tempi. Nessuna ideologia, nessuna religione, nessuna speranza»⁹⁶. Il gioco quindi perde quel valore di preparazione al mondo e alla vita, come lo è per i bambini, e viene assimilato al colpo di fortuna.

Vaccari, appassionato di paradossi, ipotizza allora un intero Stato basato sulla logica del “gratta e vinci” per eleggere i politici. «Nell’assenza di valori è forse opportuno inserire questo nuovo modello di partecipazione. Costa poco, è democratico e il risultato è immediato»⁹⁷.

Vaccari quindi, come fa spesso, vuole invitare il partecipante alla riflessione critica attraverso la provocazione: mostrandogli quanto il “gratta e vinci” sia diffuso pur essendo un gioco insensato, vorrebbe portarlo a riflettere su quel «vuoto di valori» che ha portato a una tale diffusione di esso.

Nel 1999 Vaccari pubblica un libro d’artista particolarmente personale, dedicato al monumento simbolo della sua città, Modena: la Ghirlandina (Fig. 7). Nel 1999 ricorrono i novecento anni dalla fondazione del Duomo di Modena e Vaccari,

⁹⁵ Dehò V., *Ritenta, sarai più fortunato!*, in Vaccari F., *Austellung/Esposizione in tempo reale n. 26: Rubbeln und gewinnen/Gratta e vinci*, Ed. ArtForum Gallery, Merano, 1998, p. n.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

incaricato di realizzare un omaggio in occasione dell'evento, sceglie di raccontare degli episodi della sua infanzia legati all'edificio.

Per la prima volta quindi Vaccari, paladino dell'occultamento dell'autore e del lasciare agli spettatori il ruolo di protagonisti, si racconta, ma non lo fa con sentimentalismo o confidenza, bensì il racconto sembra un invito rivolto al lettore a conservare a sua volta i propri ricordi.

Nel 2002 si tiene presso il Palazzo Comunale di Nonantola (Modena) la mostra *Franco Vaccari. Fuori schema. 1966-2001. Film, video, videoinstallazioni, esposizioni in tempo reale, web*⁹⁸ e in occasione di questa Vaccari pubblica il libro *11 settembre 2001: si cambia?* (Fig. 8).

Esso è costituito da tre scatti del crollo delle Torri Gemelle accostati ad immagini pubblicitarie e due copertine di periodici italiani dedicate all'evento affiancate alle copertine contemporanee di *Artforum* e *Flash Art*. Il libro poi si chiude con un intervento critico di Nadia Raimondi.

Il titolo del libro riflette quello stato d'animo diffuso davanti a un evento epocale e tragico come l'attacco alle Torri Gemelle: si pensa che dopo di esso nulla sarà come prima, che tutto cambierà. La domanda che si pone quindi Vaccari è se il mondo sia davvero cambiato dopo allora. La risposta è no e la prova sta in queste immagini: il mondo dell'arte e quello della pubblicità sono sempre autoreferenziali e continuano con i loro consueti meccanismi come se nulla fosse successo.

Raimondi infatti scrive:

Tutti abbiamo pensato e pensiamo che non si può non cambiare, dopo un evento così assoluto da proporsi come sacrale e addirittura catartico: dopo, si deve riprogettare un futuro, un altro futuro... Devono averlo pensato i sopravvissuti al diluvio biblico, alla lava e alle ceneri di Pompei, all'inferno di Hiroshima... E l'arte, l'unica per antonomasia sempre all'avanguardia, interprete anticipatrice di ogni svolta epocale o infestatrice di cambiamento, avrà sicuramente avvertito questo bisogno di reale catarsi... Invece no, non è così e Franco Vaccari, al solito calato nella realtà e intento a leggere in tempo reale le tracce che ne segnalano caratteri non ancora patenti, viene a rivelare chiaramente con *SI CAMBIA?* Che non si cambia affatto. Il mondo dell'arte, non solo non ha percepito e colto in anticipo quanto aleggiava fra l'intreccio dei vari accadimenti, ma non sembra capace, dopo *l'evento* [corsivo dell'autore], di mutare o, almeno, di modificare nessuno dei meccanismi e delle modalità che ne costituiscono l'essenza attuale. L'arte e il suo sistema continuano ad essere

⁹⁸ Zanfi C. (a cura di), *Franco Vaccari. Fuori schema. 1966-2001. Film, video, videoinstallazioni, esposizioni in tempo reale, web*, Artshow edizioni, Milano, 2001.

autoreferenziali e a non rischiare mai, uscendo dal chiuso di quei luoghi garantiti che sono le gallerie e le riviste del suo artefatto consenso. L'arte è così avulsa dalla realtà che non si accorge neppure di quando viene superata in immagine e in immaginazione dalla realtà stessa!⁹⁹

Emerge ancora una volta il costante interesse di Franco Vaccari per il mondo che lo circonda e quella critica, già presente nei primi libri di poesia visiva, all'arte contemporanea che rimane chiusa in se stessa e non dialoga col contesto a lei esterno.

L'ultimo libro d'artista pubblicato da Franco Vaccari esce nel 2003 in occasione della partecipazione dell'artista al Festival della Filosofia di Modena di quell'anno. Il tema del libro è la memoria e il titolo è lo stesso del video che Vaccari proietta nell'ambiente da lui allestito al Palazzo dei Musei di Modena: *Provvista di ricordi per il tempo dell'Alzheimer* (Fig. 9). Nell'ambiente è presente un accumulo di materiali diversi come porte, pezzi di legno, tende,... Il video invece è un collage di immagini e video della vita dell'artista alternati ad immagini di provenienza non nota, il tutto montato senza una successione cronologica precisa.

Il libro è costituito da pagine bianche sulle quali sono stampate, in bianco e nero e a colori, immagini di cani e di poltrone. Le immagini dei cani sono tratte dal video dell'artista del 1971 *Cani lenti*, breve video al rallenty che vuole mostrare la città dal punto di vista ribassato dei cani.

Le fotografie delle poltrone evocano un'assenza: esse ricordano che qualcuno nel passato vi si è seduto, ma è un qualcuno che oggi non vediamo più e che è assente, a cui però sono legati i nostri ricordi. La macchina fotografica quindi può fare un'azione di prelievo, creando appunto una provvista di ricordi.

Il libro è un invito a mantenere vivi tali ricordi e questa vitalità viene espressa con le ultime due fotografie che chiudono il libro, le quali ritraggono una giovane donna che ridendo solleva la gonna.

⁹⁹ Raimondi N., *Sappiamo quello vediamo?*, in Vaccari F., *Il set. 2001. Si cambia?*, Comune di Nonantola Assessorato alla cultura-attività visive, Modena, 2002, s.n.p.

1.2.2 Le pubblicazioni teoriche

Oltre ai numerosi libri d'artista, Franco Vaccari durante la sua carriera ha scritto e pubblicato anche due libri teorici: *Duchamp e l'occultamento del lavoro*¹⁰⁰ nel 1978 (Fig. 10) e *Fotografia e inconscio tecnologico*¹⁰¹ nel 1979 (Fig. 11). La riflessione teorica infatti ha sempre accompagnato tutta la produzione artistica di Vaccari e ne è sempre stata una base solida e fondamentale.

Duchamp e l'occultamento del lavoro è dedicato a uno degli artisti cui Vaccari si è più ispirato lungo tutta la sua carriera: Marcel Duchamp.

Il libro è costituito da un breve testo di Vaccari, che dà il titolo al libro, preceduto dalle fotografie di alcune opere dell'artista francese¹⁰².

Nel testo Franco Vaccari prende in considerazione uno degli aspetti per lui fondamentali del lavoro di Duchamp, che gli è d'ispirazione per tutte le sue opere artistiche, ma che ritiene «[...] soggetto a una vera e propria rimozione [...]»¹⁰³ e poco considerato dalla critica. Secondo lui infatti il punto cruciale dell'opera di Duchamp è da individuare «*nel problema dell'occultamento del lavoro nella produzione del segno e nel ribaltamento delle strategie dell'attenzione* [corsivo dell'autore]»¹⁰⁴.

Vaccari spiega come nella storia dell'arte si è sempre attribuito maggiore valore a quelle opere che fossero dimostrazione di abilità e maestria dell'artista: «la società esigeva da ognuno prove di abilità proporzionate al livello della classe sociale cui ci si intendeva rivolgere. L'artista era quello in grado di offrire tutte le garanzie richieste per essere preso in considerazione dalla classe dominante»¹⁰⁵. Dunque, più un'opera era espressione di abilità e perizia tecnica, più questa era apprezzata e di conseguenza maggiore era il suo valore.

¹⁰⁰ Vaccari F., *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, S.T.E.M. Mucchi, Modena, 1978.

¹⁰¹ Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e Virgola, Modena, 1979.

¹⁰² Le opere riprodotte sono: *Traveler's Folding Item* (1916), *Comb* (1916), *Fountain* (1917) e *Trébuchet (Trap)* (1917). Le didascalie che accompagnano le fotografie sono in inglese.

¹⁰³ Vaccari F., *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, cit., s.n.p.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

Duchamp, al contrario, con i suoi ready-made non dimostra alcuna abilità artistica, dal momento che lui non produce nulla ma si limita a scegliere degli oggetti già esistenti, anonimi e neutri, prodotti dall'industria, senza alcuna «[...] traccia di quel lavoro che sarebbe stato necessario compiere per far trasparire in essi una volontà di comunicazione e perciò incapaci di giustificare un'attenzione qualsiasi»¹⁰⁶.

Quella che avviene è un'inversione: Duchamp non esibisce una determinata abilità o un lavoro particolare, ma puntando sulla contraddizione ottiene il massimo risultato, apparentemente col minimo sforzo. Successivamente l'artista passa la sua vita a difendere tali gesti: quindi quel lavoro che di solito precede il gesto, in questo caso lo segue e «[...] si manifesta nella forma della coerenza e della lucidità critica»¹⁰⁷. Vaccari ritiene dunque che Duchamp separi il segno e la giustificazione di questo, cioè apparenza e ruolo divergono.

Se nell'opera di Duchamp la quantità di lavoro mostrata è minima, è invece il critico con il proprio lavoro che conferisce validità alle operazioni dell'artista e lo legittima: il critico infatti sceglie l'artista, proprio come Duchamp sceglie un oggetto e lo firma. La valutazione dell'opera diventa quindi tautologica e basata sulla parola: manca quel parametro oggettivo di valutazione dell'opera che era il lavoro. Vaccari parla quindi di «*fine del ruolo sociale del critico come garante* [corsivo dell'autore]»¹⁰⁸.

Dopo aver individuato il fenomeno dell'occultamento del lavoro e la fine delle figure degli autentici garanti, Vaccari analizza l'arte come soggetto economico: definisce il ruolo di questa nel sistema economico come paradossale. Il problema si ritrova nel fatto che l'arte si pone come «merce di valore massimo», ma non è possibile misurare il lavoro che l'ha prodotta: va quindi in crisi la definizione di Marx del denaro, che interpreta quest'ultimo come valore di scambio proporzionale alle ore di lavoro necessarie a produrre l'oggetto dello scambio.

Il sistema dell'arte secondo Vaccari è

[...] strutturato in modo da fornire pure e semplici affermazioni di valore; insofferente di qualsiasi ingerenza esterna esso fa ricorso al concetto di

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

autonomia dello specifico [corsivo dell'autore] per ritagliarsi un'area di assoluta indipendenza dove potersi autogarantire in modo completamente tautologico¹⁰⁹.

Il paradosso nell'arte post-duchampiana si ritrova nel fatto che il segno artistico, in cui il lavoro è stato non solo occultato ma anche negato, venga scambiato col denaro, che è il segno del lavoro garantito dalla società. Ma il paradosso è solo apparente,

[...] *perché in questo scambio non si esaurisce, come per le altre merci, la transazione, ma* [corsivo dell'autore], attraverso un meccanismo di ribaltamento, QUESTA È LA FASE DOVE, PERVERSAMENTE, È PROPRIO IL DENARO CHE SI FA GARANTE DEL SEGNO ARTISTICO E PRELUDE ALLA FASE SUCCESSIVA DELLO SCAMBIO VERO E PROPRIO DOVE IL DENARO VERRÀ RISARCITO DEL SUO INVESTIMENTO [maiuscolo dell'autore]¹¹⁰.

In tale operazione secondo Vaccari quindi si cela un doppio occultamento del lavoro: il denaro, segno in cui il lavoro è reso astratto, si fa garante di un altro segno, cioè quello duchampiano in cui il lavoro è stato negato, e lo promuove al valore assoluto del segno artistico: «NELL'INSIEME QUESTO PROCESSO È UNA METAFORA DELL'INESISTENZA DEL LAVORO O MEGLIO DELLA SUA INSIGNIFICANZA PER LA PRODUZIONE DELL'AUTENTICO VALORE [maiuscolo dell'autore]»¹¹¹.

Vaccari infine si pone una domanda: se quindi nei paesi capitalisti l'arte serve a separare il lavoro dal valore, qual è la funzione dell'arte nei paesi socialisti? In questi paesi, dell'arte viene esibito il lavoro nel suo aspetto di consenso: l'arte serve ad enfatizzare il lavoro e dargli un valore astratto che si riverbera sul consenso verso l'apparato di potere. Quindi «IN TAL MODO L'ARTE FUNZIONA DA GARANTE DEL CONSENSO [maiuscolo dell'autore]»¹¹².

Quest'ultima parte del testo si ricollega e spiega l'opera riprodotta sull'ultima pagina: *Il mattino della nostra patria* di F. Cheurpine, vincitore del Premio Stalin. Il dipinto raffigura un contadino davanti ai campi ed è un esempio di quell'arte

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² *Ibidem.*

socialista garante del consenso: il lavoro viene enfatizzato e utilizzato come strumento del consenso politico.

Anche le quattro fotografie dei ready-made duchampiani che aprono il libro sono legate al testo di Vaccari e interpretabili alla luce di esso: le didascalie che le accompagnano infatti sono delle descrizioni dettagliate delle caratteristiche oggettive e tecniche delle opere. Questo vuole significare che la critica non è più in grado di spiegare le ragioni dell'artista, ma solo di riportare le caratteristiche materiali e visibili dell'opera. È un'ulteriore conferma del fatto che la ricerca del lavoro nell'opera di Duchamp sia inutile e ancora, di come ormai il concetto di lavoro sia inutile per la determinazione del valore di un'opera.

L'altra pubblicazione teorica di Franco Vaccari è *Fotografia e inconscio tecnologico*, opera densa di concetti ed approfondimenti teorici sulla fotografia.

Il libro esce per la prima volta nel 1979, edito dalla casa editrice Punto e Virgola¹¹³. Le edizioni successive sono due: quella di Agorà del 1994, nella quale vengono aggiunti quattro scritti di Vaccari (*Esposizione in tempo reale n.4: lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, *La discarica di rifiuti: un modello dell'attuale situazione dell'informazione*, *La fotografia: un incunabolo* e *La fotografia tra teologia e tecnologia*), e la più recente, del 2011, edita da Einaudi, nella quale sono presenti ulteriori saggi dell'artista: *Apollo e Dafne: un mito per la fotografia* e *Maschere, fotoritratti, identikit*. Vaccari non ha voluto, nelle varie edizioni, modificare gli scritti precedenti: «il libro, infatti, è un documento di un'epoca e, come tale, verrebbe snaturato da aggiornamenti tesi a ritoccarne la validità e a suggerire un grado di coscienza dei problemi superiore a quello che effettivamente avevo quando l'ho scritto»¹¹⁴.

Ha preferito piuttosto integrare i testi con nuovi scritti:

¹¹³ I saggi contenuti in questa prima edizione sono: *L'inconscio tecnologico*, *Struttura dell'immagine fotografica*, *L'inconscio ottico di Benjamin*, *La fotografia e lo sfruttamento delle ottiche storiche*, *Interdizione, spreco, difesa*, *Fotografia e potere*, *Fotografia e pornografia*, *Fotografia e arte, il pittoralismo e l'A-foto*, *Tecniche di assicurazione*, *Mercato della fotografia e controllo del segno*, *Fotografia e parola*, *Fotografia e Ready-made*, *Reazioni all'invasione del campo di attenzione e Archeologia dello sguardo*.

¹¹⁴ Vaccari F., *Introduzione all'edizione del 1994*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), a cura di Roberta Valtorta, Einaudi Editore, Torino, 2011, p. XXVIII.

eventuali aggiustamenti di tiro e spostamenti del punto di vista potranno essere dedotti dai [...] brevi testi che ho aggiunto, testi che sono stati scritti dopo l'uscita del libro; l'ordine cronologico con cui vengono presentati permetterà al (volenteroso) lettore di cogliere le oscillazioni di un pensiero nel suo farsi¹¹⁵.

Centrale nel libro è il concetto di «inconscio tecnologico», che dà il titolo alla pubblicazione e a cui è dedicato il primo saggio¹¹⁶. Vaccari afferma di aver elaborato il concetto alla fine degli anni Sessanta per spiegare una serie di «operazioni estetiche» da lui portate avanti in quegli anni¹¹⁷.

L'inconscio è definito da Vaccari «un centro di attività produttiva indipendente che struttura, dà una forma, agli elementi inarticolati che lo attraversano»: nell'uomo esso espleta la «funzione simbolica».

La struttura dell'inconscio è come quella di una macchina, estranea a ciò che la attraversa ed estremamente semplice e produttiva. Vaccari spiega come funziona una macchina: essa infatti

è innestata su un flusso (di materia, di energia, di informazione) sul quale interviene effettuando una serie di operazioni predeterminate e iscritte in un codice bloccato. L'intervento sul flusso ha come conseguenza l'alterazione dei rapporti esistenti fra gli elementi che lo costituiscono¹¹⁸.

La macchina quindi sottopone a un determinato processo o operazione il flusso che le viene sottoposto, indipendentemente dalla natura di quest'ultimo, sempre rispettando il codice che le è stato imposto. L'inconscio della macchina quindi risiede in questa sua azione ripetuta potenzialmente all'infinito e su qualsiasi soggetto le venga proposto.

Vaccari ricorda inoltre che il primo a parlare di inconscio in relazione al cinema e alla fotografia è Walter Benjamin, che ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* conia il concetto di inconscio ottico. Esso è inteso come «[...] ciò che sfugge al soggetto a causa dei suoi limiti, ma che si rivela al mezzo, non

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ Vaccari F., *L'inconscio tecnologico*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 3-8.

¹¹⁷ Vaccari F., *Prefazione all'edizione del 1979*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. XXVI-XXVII, qui p. XXVI.

¹¹⁸ Vaccari F., *L'inconscio tecnologico*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 3-8, qui p. 6.

attraverso un'operazione di strutturazione, ma di svelamento»¹¹⁹. Franco Vaccari però rispetto a Benjamin vuole abbandonare quel riferimento implicito ma comunque presente all'uomo e spostare il punto di osservazione sullo strumento, dotato di una capacità autonoma di organizzazione dell'immagine in forme già simbolicamente strutturate, che prescinde dall'intervento del soggetto. Vaccari infatti scrive: «all'*inconscio ottico* [corsivo dell'autore] di Benjamin con polarità sull'umano suggeriamo di aggiungere l'*inconscio tecnologico* [corsivo dell'autore] con polarità sullo strumento»¹²⁰.

Vaccari inoltre affronta la questione della semantica della fotografia: il segno è «l'atto di unificazione di un significante a un senso ed è quest'atto a produrre la significazione»¹²¹. Quindi, nel caso in cui il segno sia una parola, l'immagine acustica di questa è il significante, mentre il concetto è il significato. Perché questo funzioni, è necessario che il segno sia visto come elemento di un intero sistema linguistico, dal momento che solo il rapporto con gli altri segni dà al segno particolare la sua specificità. Si devono quindi conoscere anche gli altri elementi per conoscerne uno in particolare: ciò spesso non accade e dunque si parla di sintomo, cioè un puro significante di cui sfugge il significato.

Si può applicare questo «algoritmo» anche all'analisi della fotografia: Vaccari ritiene che al termine immagine acustica si debba sostituire quello di immagine ottica, mentre è più complesso stabilire

che cosa si debba intendere per significato a proposito della fotografia [...] anche perché la parola stessa sembra offrire una immediata soluzione intuitiva al problema da essa stessa posto. Infatti che cosa c'è apparentemente di più immediato del significato? Come in un cortocircuito il problema e la risposta sembrano coincidere nello splendore di una pseudoevidenza¹²².

Vaccari sostituisce allora alla parola significato il termine «concetto», che intende come «l'insieme delle attività conoscitive, intenzionali o no, che condizionano

¹¹⁹ Vaccari F., *L'inconscio ottico di Benjamin*, Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 17-19, qui p. 18.

¹²⁰ *Ivi*, p. 19.

¹²¹ Vaccari F., *Struttura dell'immagine fotografica*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 9-16, qui p. 9.

¹²² *Ivi*, p. 10.

l'esperienza e il risultato di questa»¹²³. La macchina segue delle regole che ne strutturano le operazioni e l'insieme di tali regole funziona come un inconscio.

Il termine «concetto» quindi unisce «sia le determinazioni dell'*inconscio tecnologico* [corsivo dell'autore] del mezzo fotografico sia quelle cosce e inconse del soggetto fotografante»¹²⁴. Le fotografie poi si collocano in sistemi linguistici come le parole: la fotografia allora è un segno perché la macchina fotografica, anche in mancanza di determinazioni cosce o meno del soggetto, opera sempre col proprio inconscio tecnologico una strutturazione dell'immagine secondo concetti di spazio, tempo, rappresentazione e memoria tipici dell'uomo occidentale.

L'immagine fotografica ha quindi sempre un senso anche e forse soprattutto in assenza di un soggetto cosciente. Il che equivale a dire che non è importante che il fotografo sappia vedere, perché la macchina fotografica vede per lui. La macchina fotografica presenta in modo esemplare la caratteristica di ogni strumento di produzione: quella di obbedire a un codice simbolico che non ha affatto bisogno di essere istituito da una convenzione preliminare in quanto obbedisce già alle convenzioni più profonde e diffuse della cultura in cui è sorto¹²⁵.

La fotografia è definita da Vaccari un «segno strutturato dall'inconscio tecnologico del mezzo fotografico»¹²⁶: quanto si ottiene dalla macchina fotografica è già codificato, quindi non serve l'intervento dell'uomo per renderlo segno.

Nel momento in cui viene scattata una fotografia, Vaccari individua quattro fattori che agiscono: l'inconscio tecnologico del mezzo, l'inconscio sociale, tutti i tipi di inconscio presenti nella persona del fotografo e la motivazione personale cosciente.

Dunque lo scatto in sé è già strutturato simbolicamente, mentre Vaccari individua nell'intervento umano un «frintendimento della fotografia, una rimozione della sua realtà più profonda»¹²⁷.

Vaccari ritiene che i modi per far emergere il significato del segno fotografico siano due: «la prima è quella di intervenire sull'autonomia del mezzo fino a spegnerla,

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ivi*, p. 11.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ *Ivi*, p. 13.

piegandola quanto più è possibile alla volontà del soggetto; il risultato sarà un' enfasi del carattere convenzionale dell'immagine». La seconda possibilità è «quella di interpretare le foto come segno appartenente a un linguaggio solo in parte riconducibile all'uomo, un segno che è sintomo, un segno che funziona da spia di un rimosso che invece di essere individuale è collettivo»¹²⁸.

Da qui deriva il suo valore insostituibile di documento, che «ci aiuta a scoprire quello che non sappiamo invece che confermarci in quello che già conosciamo»¹²⁹.

Il problema secondo Vaccari però è che un eccesso di documenti può portare a una dissoluzione della storia e questo è ciò che la proliferazione di immagini causata dalla fotografia sta producendo. I nuovi mezzi di registrazione infatti hanno fatto esplodere il concetto di storia, poiché ne hanno rivelato l'impossibilità di rendere conto dell'enorme complessità dell'accadere.

Inoltre

[...] la rapida capacità di registrazione del mezzo fotografico, unita alle tecniche di riproduzione dà al nostro sguardo il potere assolutamente nuovo di contemplare serie di eventi e di ordinarle secondo regole che ci diamo con (più o meno) libera scelta¹³⁰.

L'infinita quantità di immagini che abbiamo a disposizione permette di intervenire su di esse con operazioni simili al montaggio cinematografico per ottenere strutture di senso e di ritrovare in esse costanti sia nell'accadere degli eventi sia nel nostro modo di orientare l'attenzione.

Quindi la fotografia da un lato ha contribuito in maniera determinante alla frammentazione del mondo, ma dall'altro ha dotato la tendenza classificatrice della mente umana di una quantità sterminata di nuovi documenti attraverso i quali ricreare una visione unitaria. Quei momenti irripetibili che mai prima della fotografia avevano lasciato traccia diventano visibili e parte della memoria: si perde quindi l'interesse per il «momento decisivo» a favore di «tempi lunghi che mettono in

¹²⁸ *Ivi*, p. 14.

¹²⁹ *Ivi*, p. 16.

¹³⁰ Vaccari F., *Archeologia dello sguardo*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 72-77, qui p. 74.

evidenza le strutture, le costanti, le matrici comportamentali che indirizzano inesorabilmente il nostro sguardo»¹³¹.

Riprendendo ancora Walter Benjamin, Vaccari afferma che se la fotografia ha dissolto l'aura che circondava l'opera d'arte nella sua unicità, l'ha però sostituita con l'aura dell'irripetibilità dell'istante, un senso di irripetibilità che non si concentra sul particolare isolato ma

[...] si riverbera su tutti i particolari della stessa specie (quelli che a pari diritto avrebbero potuto essere oggetto dell'attenzione). Il valore politico della nuova aura è rivelato dal fatto che essa si distrugge quando si tenti di sfruttarla per determinare situazioni di privilegio¹³².

La fotografia, quando viene surcodificata dal soggetto, perde il vero significato, che è già stato strutturato dall'inconscio fotografico e che in questo modo viene eliminato. Il valore collettivo viene compromesso e si dà forza all'immaginario individuale.

Un'altra causa della perdita dell'aura è una certa «[...] *indifferenza energetica dell'attenzione* [corsivo dell'autore] prodotta dalla fotografia»¹³³. Vaccari spiega che nella società si tende a vedere solo ciò che è socialmente significativo, mentre tutto il resto subisce un'interdizione che ne impedisce la vista. Tale interdizione può essere un tabù quando si vuole evitare l'imbarazzo e il disagio che provoca la vista della situazione interdetta oppure è «[...] un effetto del *risparmio di energia* [corsivo dell'autore] quando limita la dissipazione dell'attenzione»¹³⁴. In entrambi i casi si tratta di un meccanismo di difesa: nel primo caso ad essere difeso è il codice di comunicazione sociale, nel secondo ci si difende dallo spreco e dalla dispersione di energia. Vaccari spiega la differenza tra i due tipi di interdizione: nel primo caso ciò che è colpito da tabù è come se avesse un livello di energia superiore che obbliga a distogliere lo sguardo perché pericoloso, nel secondo caso l'attenzione prestata a quanto interdetto sarebbe una perdita di energia non risarcibile.

¹³¹ *Ivi*, p. 77.

¹³² Vaccari F., *La fotografia e lo sfruttamento delle «Ottiche storiche»*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 20-22, qui p. 20.

¹³³ Vaccari F., *Interdizione, spreco, difesa*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 23-28, qui p. 24.

¹³⁴ *Ivi*, p. 23.

Qui la fotografia

[...] ha cominciato la propria opera di scardinamento; sotto la sua pressione non c'è tabù che abbia resistito o particolare troppo infimo da sottrarsi alla sua curiosità; così tutti i livelli di attenzione [...], per suo tramite, sono stati livellati e portati a un livello medio, scardinando quelli che sono sempre stati i criteri che li regolano¹³⁵.

Molti artisti, tra i quali Duchamp, hanno cercato di contrastare con le proprie opere quel livellamento dell'attenzione causato dalla diffusione della loro registrazione fotografica. Vaccari cita come esempio l'opera di Duchamp *Étant donnés: 1° La chute d'eau, 2° Le gaz d'éclairage*, pensata per essere contemplata solo da chi fosse andato di persona a guardare nel foro della porta: la passività da voyeur sarebbe stata riequilibrata dal gesto di partecipazione attiva. Vaccari ritiene questo un esempio di tentativo di ripristino dell'aura.

La fotografia è la «[...] risposta a quella necessità di attenzione rapida diventata indispensabile nelle società tecnologiche di massa così come il miracolo della moltiplicazione dei pesci è la risposta alla fame delle moltitudini»¹³⁶. La fotografia dunque ha dovuto adattarsi alla velocità cui oggi è abituata la società a causa delle tecnologie:

nella sua versione più rapida, quella a sviluppo immediato, come la Polaroid, la fotografia opera in un tempo biologico, mentre nei computer le informazioni vengono organizzate in tempi disumanamente brevi.

*La realtà, quella socialmente significativa, si è ritirata dalle superfici visibili investite dalla luce del sole ed è implosa nei circuiti compatti dei centri decisionali [corsivo dell'autore].*¹³⁷

La realtà dunque è invisibile e ciò che si fotografa non esiste, nel senso che non è più significativo e dunque «[...] guarderemo le foto come si guardano gli alberi genealogici, gli stemmi araldici, gli ideogrammi sulle pareti dei templi egiziani»¹³⁸. I fotografi però spesso continuano a voler dare un'immagine del mondo che è scomparso oppure aspettano il momento in cui arriverà il riscatto della fotografia.

¹³⁵ *Ivi*, pp. 23-24.

¹³⁶ *Ivi*, p. 24.

¹³⁷ *Ivi*, p. 25

¹³⁸ *Ibidem*.

Secondo Vaccari ormai la fotografia ha già dato il suo contributo rivoluzionario quando è apparsa: «*essa ha portato tutto in superficie e l'ha reso disponibile per una nuova organizzazione*»¹³⁹. Il meccanismo di produzione delle immagini funziona però sempre più velocemente e «[...] l'oggetto, che era stato liberato, è di nuovo sommerso sotto questa realtà seconda: così noi rischiamo di creare un nuovo ordine, ma solo nell'archivio degli pseudoeventi»¹⁴⁰.

Se ogni immagine, scrive Vaccari, è la presentazione di una assenza e la fotografia è l'assenza reale, oggi si deve constatare che tale assenza sta diventando totale e che si fotografa per provocare, «quasi che l'oggetto diventi visibile e tollerabile solo se posto a una distanza incolmabile. La fotografia diventa così, in realtà, una tecnica di allontanamento, una tecnica di controllo»¹⁴¹.

Allora

in un mondo esplosivo, dove l'oggetto liberato diventa la metafora inquietante dell'impossibilità di controllo, *la fotografia diventa lo strumento che esorcizza se stesso* [corsivo dell'autore]. Essa suscita rassicuranti fantasie di potere e l'archivio, da quello della polizia fino all'album di famiglia, diventa lo strumento che permette di imbrigliare e regolare l'energia degli oggetti liberati¹⁴².

Quindi l'archivio rischia di trasformarsi in una realtà autosufficiente, che non ha più bisogno di riferirsi a qualcosa di altro da sé: è un'operazione omologa alla trasformazione della realtà in spettacolo.

Nel saggio *Fotografia e potere*, Vaccari considera uno degli elementi fondamentali della fotografia: la sua registrazione impassibile dell'elemento casuale. È credenza comune che la capacità di annullare la presenza della casualità sia direttamente proporzionale al valore del fotografo: l'uomo è spaventato di fronte a ciò che non può controllare e la macchina fotografica è utilizzata come conferma del tradizionalmente conosciuto. Perciò vengono eliminati gli elementi accidentali a favore di composizioni stereotipate che rispettano il sistema simbolico tradizionale.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. 28.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

«Ma quanto più ci si sovrappone all'azione dell'inconscio tecnologico tanto più determinanti risultano gli inconsci che operano alle spalle del soggetto e, in modo particolare, l'inconscio sociale»¹⁴³. Vaccari cita l'esempio della produzione fotografica del mondo contadino: in essa non esiste la fuga delle prospettive come metafora dello scorrere del tempo, o scorci audaci in cui si ritrova l'evento casuale, bensì tutto e tutti sono ripresi frontalmente, a simboleggiare la loro essenza immutabile.

«Tutto nella fotografia deve essere leggibile e chiaro in ogni particolare e in questo modo essa verrà analizzata con un'inesausta attenzione per controllare che tutto sia conforme alle aspettative»¹⁴⁴. Tale modo di fotografare quindi favorisce e ripropone i codici di comunicazione sociale.

Riprendendo l'esempio del mondo contadino, viene esaltato il carattere di segno della fotografia, mentre vista dall'esterno essa funziona come significante sociale e analizzata come tale può rivelare l'inconscio sociale che l'ha determinata.

Accettare la casualità significa accettare la presenza di informazioni involontarie nelle quali il rapporto tra gli elementi è strutturato a nostra insaputa dal mezzo utilizzato. Rifiutare il caso significa sospendere il tempo autentico e sostituirlo con una falsa celebrazione:

è il caso della fotografia usata per fini propagandistici in tutte le dittature e nei paesi a socialismo reale; essa deve sottostare a un'implacabile regia tesa solo a ottenere immagini che funzionino da emblemi dell'*ottimismo di massa* [corsivo dell'autore]; in essa ogni falla, da cui potrebbe emergere la complessità del tempo reale, viene tappata e tutto viene sostituito dall'esibizione coltamente ripetitiva dalla falsa pacificazione¹⁴⁵.

Tutti i sistemi oppressivi, secondo l'opinione di Vaccari, sono sempre stati molto interessati al controllo dell'immagine, che può avvenire in due modi: in maniera più diretta, rendendo ogni foto un «[...] puro segno obbediente a un *codice di regime* [corsivo dell'autore]» o in modo più sofisticato attraverso «[...] l'*inflazione dei codici* [corsivo dell'autore], allo scopo di confondere l'informazione trasformandola

¹⁴³ Vaccari F., *Fotografia e potere*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 29-37, qui p. 29.

¹⁴⁴ *Ivi*, p. 30.

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 32.

in rumore»¹⁴⁶. Il primo sistema ricorre all'esaltazione retorica, alla celebrazione; il secondo a uno spiazzamento continuo dell'attenzione che così è totalmente assorbita dalla contemplazione di una realtà trasformata in puro spettacolo.

Vaccari vuole «sottolineare l'incompatibilità strutturale fra la fotografia, nel senso pieno del termine, e il potere»¹⁴⁷. Attraverso la fotografia ogni parte del mondo, anche la più insignificante, può da un momento all'altro essere portata in superficie ed essere mostrata nella propria esistenza e unicità. La fotografia quindi ha liberato qualsiasi microevento dalla necessità di far parte di una successione causale, ma alla fine si è sostituita ad esso; per cui «oggi non si fotografa ciò che esiste, ma esiste ciò che è fotografato»¹⁴⁸.

Questo porta a un capovolgimento tra immagine e oggetto:

[...] oggi è la realtà che è diventata l'anticipazione della fotografia desiderata; il mondo sembra esistere per essere trasformato in immagine e il risultato è che oggi, come mai era capitato in passato, l'immagine (fotografica) è, insieme, rappresentazione e cosa rappresentata, desiderio e appagamento; solo che questa volta il processo è di natura perversa perché l'immagine, invece di anticipare l'azione sul mondo, ne rappresenta la conclusione¹⁴⁹.

Il saggio *Fotografia e arte. Il pittorialismo e l'A-foto* si apre con la considerazione che i fotografi, sofferenti in modo più o meno cosciente per il proprio contributo marginale al risultato finale, «hanno sempre tentato di ridurre il coefficiente di indeterminazione, tipico della fotografia, che da loro viene sentito come un limite di cui vergognarsi, invece di considerarlo, come dovrebbero, l'elemento caratterizzante lo *specifico fotografico* [corsivo dell'autore]»¹⁵⁰.

Questi hanno frequentemente cercato di minimizzare l'apporto autonomo del mezzo e hanno privilegiato le strutture definite «di superficie» rispetto a quelle «profonde»,

¹⁴⁶ Ivi, p. 33.

¹⁴⁷ Ivi, p. 34.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ Vaccari F., *Fotografia e pornografia*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 38-41, qui p. 38.

¹⁵⁰ Vaccari F., *Fotografia e arte. Il pittorialismo e l'A-foto*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 42-45, qui p. 42.

secondo la via del «*pittorialismo*»¹⁵¹. Poiché un segno per essere compreso dev'essere visto come un elemento di un sistema linguistico, i fotografi hanno addomesticato il mezzo per fargli produrre segni analoghi a quelli già presenti in sistemi linguistici noti: da qui nasce la fotografia impressionista, surrealista, ...

In tal modo i fotografi si assicurano una comunicazione che funziona, ma essa in realtà è solo una pseudo-comunicazione, un rituale di identificazione e conferma della propria identità attraverso il gruppo. Vaccari quindi parla di «comunicazione tautologica»: non c'è scambio e circolazione di esperienze autentiche, come avviene attraverso l'impatto col diverso, ma solo conferma di ideali estetici già condivisi.

Per liberarsi da queste tendenze, Vaccari ritiene fondamentale il concetto di inconscio tecnologico,

[...] che, invece di rappresentare una minaccia di spossessione e di dissolvimento dell'identità, può rappresentare il punto di partenza per la costruzione effettiva di un margine possibile di libertà; esso permetterà l'affacciarsi alla coscienza di un salutare sospetto sull'innocenza del nostro rapporto con gli strumenti e ridimensionerà il senso del nostro intervento. [...] La fotografia potrebbe diventare così una pratica liberatoria, una tecnica di igiene mentale, una forma di autoanalisi¹⁵².

Vaccari analizza anche il mercato della fotografia, interpretato, «accettando la tesi ampiamente articolata di Jean Baudrillard che la logica di classe non si definisce più mediante la proprietà dei mezzi di produzione, bensì mediante il controllo del processo di significazione»¹⁵³, come una manifestazione di tendenza al controllo totale dei segni. Questo implica secondo l'artista che il controllo dei segni tradizionali non è più ritenuto sufficiente; che la fotografia rappresenta un'area di segni non ancora irregimentati e potenzialmente pericolosi; che fino ad oggi il prestigio attribuito ai segni tradizionali aveva fatto da deterrente verso la fotografia e l'aveva resa irrilevante; infine che, poiché la fotografia è espressione di inconsci, il controllo anche in questo campo è sintomo della tendenza a voler controllare zone fino ad allora sfuggite.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ivi*, p. 45.

¹⁵³ Vaccari F., *Mercato della fotografia e controllo del segno*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 50-54, qui p. 50.

Ma è impossibile controllare tutta la vastissima produzione fotografica: allora la soluzione per controllare efficacemente una produzione così sterminata sarà quella già collaudata di istituire un corpus limitato di segni cui attribuire valore, i quali così saranno confermati nella loro esistenza. Quanto non rientrerà in tale corpus quindi sarà relegato in un limbo di insignificanza.

Sarà quindi la dimensione della produzione non riconosciuta a conferire maggior valore ai segni scelti: le fotografie ammesse nel circuito del mercato diventano quasi immortali.

Lo scopo del mercato è quello di mettere un ordine in questo mondo di segni anarchici, di gerarchizzarli, di riportarli a un giudizio di valore che li subordini ai codici accettati. Questo processo, che introduce il concetto di *valore* [corsivo dell'autore], è in realtà uno strumento di organizzazione che serve a neutralizzare l'oggettiva ambiguità delle immagini (fotografiche) [...]: fornisce le coordinate di riferimento a partire dalle quali è possibile tracciare una mappa di un'area che finora era sfuggita al controllo¹⁵⁴.

Il mercato poi ha anche la funzione di assicurare i produttori di immagini: esso fornisce una «motivazione collettiva»¹⁵⁵ alla pratica della fotografia, che è una pratica individuale.

Quindi il mercato,

[...] attraverso la positività unilaterale del *valore* [corsivo dell'autore], mentre risolve le difficoltà psicologiche dovute a un'attività non ancora saldamente ancorata nell'unica vera sorgente di giustificazione sociale e cioè il processo economico, ottiene anche lo scopo di estendere il controllo a livelli sempre più sottili del vissuto; esercita una specie di *controllo a distanza* [corsivo dell'autore]; non è importante che tutto passi per le sue mani ma che solo quello che vi è passato venga proposto come modello e abbia diritto all'esistenza¹⁵⁶.

Altro argomento affrontato da Vaccari in *Fotografia e inconscio tecnologico* è il rapporto tra la fotografia e la parola. Egli ritiene che «l'aggiunta di un testo esplicativo a una foto già completamente messa in codice sarebbe pura ridondanza»¹⁵⁷.

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 53.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 54.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁷ Vaccari F., *Fotografia e parola*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 55-60, qui p. 55.

La didascalia può servire a spiegare il contesto in cui una fotografia è stata prodotta, oppure a riportarla in un campo di convenzioni: in questi casi si attua una convergenza tra testo e immagine verso la «definizione di un significato il più univoco possibile che, nella maggioranza dei casi, serve a ricostituire attorno all'immagine proprio quell'aura che il mezzo fotografico aveva già dissolto, e che qui ricompare nella forma della letterizzazione»¹⁵⁸.

Oltre che considerare il testo in funzione dell'immagine, è possibile invertire le parti: si osserverà secondo Vaccari che i problemi restano gli stessi. Infatti anche quando l'immagine ha funzione subordinata di illustrazione di un testo, di sua amplificazione o di interpretazione, si verifica un fenomeno simmetrico alla letterizzazione e che riporta sempre il senso in esiti scontati.

In entrambi i casi infatti la didascalia o l'immagine funzionano «da commento, da amplificazione, da sottolineature ridondanti di qualche aspetto già perfettamente evidente nel linguaggio parallelo»¹⁵⁹.

È su questo punto che Vaccari individua la nascita della Narrative Art, fenomeno cui è riconducibile il libro d'artista *Viaggio sul Reno*. Secondo l'artista, questa corrente non nasce, come spesso si pensa, dall'impossibilità di dare un'immagine del mondo e da un conseguente ripiego nella pura tautologia o dalla coscienza che si possano produrre solo linguaggi autoriferiti.

Gli artisti della Narrative Art invece danno per scontato il superamento di questi problemi e la loro attenzione è concentrata su «[...] quelle zone di frontiera linguistiche che non si sono ancora cristallizzate in nitide strutture concettuali»¹⁶⁰. Questi mostrano la nascita del senso, il suo sviluppo e il suo esistere come movimento, mettendosi quindi all'opposto della coscienza tautologica. La Narrative Art si pone in spazi ancora incerti, senza configurazioni stabili e concetti definiti, ma dove è possibile cogliere tali elementi nel loro stadio nascente. «La Narrative Art è una *pratica del senso* [corsivo dell'autore] e si applica a realtà fugaci, mobili,

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 56.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 57.

sconcertanti e ambigue, che non si prestano alla misura precisa, al calcolo esatto, al ragionamento rigoroso»¹⁶¹.

Le fotografie utilizzate dagli artisti della Narrative Art sono fotografie della quotidianità, addirittura banali, scattate in maniera neutra e asettica, che non trasmettono alcuna emozione: la ricerca di questo silenzio è utile per «[...] poter ascoltare con orecchio vergine i precari, gli incerti rumori della nascita del senso»¹⁶². Allo stesso modo si spiega l'utilizzo di un linguaggio verbale antiletterario e privo di esaltazioni dello stile.

L'accostamento quindi di due linguaggi al loro stadio nascente e neutro serve a «evitare che gli automatismi mentali, frutto dei condizionamenti culturali, neutralizzino immediatamente, degradandola, l'energia che in loro è attiva»¹⁶³.

La mente non può cogliere i linguaggi allo stato puro, dal momento che ogni parola è sempre accompagnata da immagini visive, acustiche, olfattive, ... appartenenti alla storia individuale e collettiva: Vaccari definisce queste immagini parassite «alone del segno». Esse servono a ricondurre il nuovo al già noto, cioè hanno funzione di normalizzazione. Nella Narrative Art testo e immagine occupano queste zone d'ombra e impediscono che insorgano associazioni parassite. Per far scattare tale meccanismo, testo e immagine non devono essere troppo distanti e ognuno deve «ricadere entro l'alone dell'altro, altrimenti il potere risolutore della mente li riporta separatamente alla solita normalità inattiva»¹⁶⁴.

Testo e immagine quindi non servono per arrivare alla determinazione di un senso univoco, ma «[...] per neutralizzare a vicenda l'insorgere di associazioni parassite che avrebbero l'effetto di ridurre le aspettative cariche d'informazione»¹⁶⁵.

Il saggio *Fotografia e ready-made* è in parte la riproposizione del testo contenuto in *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, cui vengono aggiunte alcune considerazioni

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ivi*, p. 58.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ivi*, pp. 58-59.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 59

sulla fotografia come ready-made. Infatti Vaccari ritiene che «[...] in fondo ogni fotografia è un ready-made. Viceversa si potrebbe arrivare a dire che un ready-made è un oggetto che coincide con la propria immagine: è una fotografia totale»¹⁶⁶. Infatti, mentre il fascino della fotografia sta nella sua capacità di evocare il mistero di una presenza attraverso un'assenza, quello del ready-made si ritrova nell'evocazione di un'assenza attraverso la presenza.

Fotografia e ready-made duchampiani hanno in comune secondo Vaccari una certa carica malinconica, un senso di frammentarietà, di reliquia, di indizio e di traccia.

Vaccari non trova differenza tra una macchina fotografica che produce immagini e una macchina industriale che produce oggetti: in entrambi i casi è fondamentale che il processo produttivo avvenga obbedendo a dei codici predeterminati.

La fotografia inoltre «[...] *rappresenta la soluzione perfetta di quel problema posto dalla produzione industriale che la decorazione aveva affrontato, ma non risolto, e cioè come personalizzare l'oggetto in modo da cancellare la presenza del processo di produzione* [corsivo dell'autore]»¹⁶⁷. Questa ossessione per la decorazione svela secondo Vaccari la volontà di addomesticare le forme nuove secondo quanto già conosciuto.

Il saggio *Reazioni all'invasione del campo di attenzione* inizia con una considerazione sul collage: esso era stato un'iniziale reazione alla consapevolezza che la realtà non fosse più organizzabile in uno spazio lineare e prospettico e testimoniava la perdita dell'illusione di poterne fornire un'immagine. Il collage è la rappresentazione di un mondo che sta esplodendo e della cui disgregazione rimane solo l'impressione visiva.

Il passo successivo è stato un restringimento del campo di interesse a solo ciò di cui si potesse fare esperienza diretta. Si tratta quindi di un paradosso: l'esplosione dei media ci ha ridotto a poter parlare solamente di noi stessi. Per questo gli artisti si sono rivolti a forme d'arte quali la Body Art, che rivolge l'attenzione al proprio

¹⁶⁶ Vaccari F., *Fotografia e ready-made*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 61-67, qui p. 64.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 66.

corpo, la Land Art, riferita allo spazio fisicamente occupato, e le *Esposizioni in tempo reale*, attente al tempo effettivamente vissuto. «In tutte queste manifestazioni si tenta di coinvolgere il corpo nella sua interezza per compensare e reagire allo stato di deprivazione sensoriale prodotta dai media»¹⁶⁸.

Vaccari spiega poi il concetto di *Esposizione in tempo reale*:

Si dice che qualcosa avviene in tempo reale quando è possibile intervenire su di essa modificandone l'evoluzione prima che la situazione si sia modificata irreversibilmente per conto proprio; il concetto di tempo reale implica perciò una possibilità di interazione fra fenomeno e osservatore del fenomeno; *in pratica il presupposto di un'azione in tempo reale è una coscienza in sintonia con gli eventi* [corsivo dell'autore]¹⁶⁹.

Esiste sempre secondo Vaccari uno scarto tra l'evento e la sua trasformazione in esperienza: allo stesso modo la parola non può essere contemporanea all'evento, poiché essa è sempre una forma di giudizio. Nelle *Esposizioni in tempo reale* si cerca di azzerare lo scarto tra evento e coscienza di esso e tra fatto e parola che lo nomina. Per ottenere ciò è necessario esaltare la coscienza dell'esserci e organizzare immediatamente i dati dell'azione in un sistema che ne restituisca il senso: la fotografia a sviluppo istantaneo è particolarmente adatta a questo scopo. L'immagine che fornisce infatti, strutturata in maniera autonoma dalla macchina, permette di distaccarsi da quanto accade e dà la possibilità di un giudizio mentre, nello stesso momento, esalta la coscienza dell'esserci. Si tratta quindi di esaltare la distinzione tra vissuto e sua significazione, così che il soggetto coinvolto viva una presenza immediata e allo stesso tempo se ne allontani attraverso l'elaborazione simbolica. «La fotografia istantanea permette un continuo aggiustamento della percezione della propria presenza e contemporaneamente fa partecipare allo sviluppo del “guardare”»¹⁷⁰.

Infine Vaccari, considerando il suo lungo interesse per la fotografia, che ha attraversato anni di cambiamenti e novità tecnologiche importanti, ritiene di poter affermare di aver assistito alla fine della fotografia.

¹⁶⁸ Vaccari F., *Reazioni all'invasione del campo di attenzione*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 68-71, qui p. 69.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 70.

Come le stelle prima di collassare definitivamente producono un ultimo lampo abbagliante, così secondo Vaccari «[...] la fotografia al termine della propria parabola sta avendo un sussulto di energia che richiama su di essa un'attenzione del tutto nuova. Ma è una legge generale che le cose, quando stanno per scomparire, acquistino una particolare visibilità»¹⁷¹. Vaccari non intende dire che non si fotograferà più, ma che diventerà un gesto privato e regressivo.

Vaccari spiega che ci sono stati nella storia dei precedenti simili, tra i quali il più illuminante è quello della stampa a caratteri mobili. Infatti sia il libro sia la fotografia sono nati adulti: nel caso del libro, Gutenberg con la sua Bibbia realizza pienamente le potenzialità della stampa. Inoltre, come la stampa ha vissuto un momento d'oro dalle origini al XVI secolo, così anche la fotografia ha avuto il suo miglior momento tra la sua invenzione e l'avvento della televisione.

La fotografia tuttavia offre ancora motivi di riflessione applicabili anche alle nuove tecnologie: essa è «[...] il punto paradigmatico dove convergono e si impastano le nostre opinioni sulla realtà e sui rapporti che con essa intratteniamo»¹⁷².

La fotografia, come qualsiasi altro tipo di comunicazione, deve essere interpretata all'interno del suo contesto. Il problema sorge quando le fotografie emergono dal privato e rischiano di essere contemplate ma incomprese: il mercato della fotografia quando risocializza le immagini inserendole nei circuiti di scambio le priva del significato originario, sostituendosi ad esso. Vaccari ritiene che il fatto che dalla fine degli anni Settanta ci sia stato un progressivo calo di interesse per la fotografia singola in favore di immagini in serie accompagnate da testi scritti (fa riferimento quindi alla Narrative Art) sia legato a ciò.

L'archiviazione delle fotografie secondo Vaccari è un lavoro di messa in codice, che ne permette la comprensione, ma soprattutto garantisce il valore di quelle ancora in circolazione.

¹⁷¹ Vaccari F., *La fotografia: un incunabolo*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), cit., pp. 90-94, qui p. 90.

¹⁷² *Ivi*, p. 91.

2. POESIA VISIVA E POESIA ANONIMA O TROVATA

2.1 Poesia visiva

2.1.1 Gli esordi nel contesto italiano delle ricerche verbo-visive degli anni Sessanta

Il panorama delle ricerche verbo-visive negli anni Sessanta in Italia è vasto e particolarmente vario. Pietro Favari, nell'articolo *Strumenti verbali ed iconici nella scrittura poetica italiana dal 1895 ad oggi*¹⁷³, pubblicato sulla rivista "D'Ars" nel luglio 1974, ricostruisce una breve storia di queste sperimentazioni. Egli distingue all'interno della poesia visuale italiana due posizioni, cui corrispondono due linee di tendenza: nel primo caso i poeti individuano e allargano le «[...] aree semantiche, potenzialmente comprese all'interno del linguaggio stesso, mediante la ricerca di nuovi materiali espressivi, grafici, materici, iconici [...]»; mentre «nel secondo caso l'indagine si propone una decodificazione e un uso alternativo, politico, dei linguaggi iconico-verbali elaborati dai mass-media, smontati come un meccanismo di cui di voglia render manifesto il funzionamento»¹⁷⁴. Ciò che accomuna tutte le sperimentazioni quindi è l'uso in funzione poetica del segno, sia verbale sia non, organizzato secondo codici nuovi o modificando quelli già esistenti e mescolando segni appartenenti a codici diversi.

Per quanto riguarda l'utilizzo del segno grafico-verbale, Favari attua una «[...] prima distinzione tra gli operatori che agiscono con/sulla scrittura tipografica e quelli che agiscono con/sulla scrittura manuale»¹⁷⁵. Tra coloro che utilizzano la scrittura manuale c'è Vincenzo Accame (Fig. 12), che utilizza la calligrafia e le cui

[...] scritture visuali, che conservano tuttavia ambigualmente un certo grado di leggibilità, si strutturano nello spazio loro assegnato (pagina, quadro?) con andamenti lineari o circolari secondo schemi rigorosamente geometrici, generando quadrati, cerchi, iperboli, circonferenze; come ulteriore componente espressiva spesso interviene il colore dell'inchiostro o l'uso dei caratteri a decalco¹⁷⁶.

¹⁷³ Favari P., *Strumenti verbali ed iconici nella scrittura poetica italiana dal 1895 ad oggi*, in "D'Ars", n. 70, luglio 1974, pp. 1-29.

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 13.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 13-15.

Altri artisti che utilizzano la scrittura manuale sono Martino Oberto, il quale si serve anche di frammenti di citazioni tratte da rotocalchi e quotidiani, e Gastone Novelli, studioso di etnolinguaggi e le cui opere «[...] sono una contemplazione della nascita ancora informe dei segni, del loro arricchirsi di valori semantici nuovi, rivoluzionari»¹⁷⁷.

Altra corrente artistica interessata alle ricerche verbo-visive è quella della poesia concreta, iniziata da Carlo Belloli già negli anni Quaranta. La poesia concreta si ricollega a sperimentazioni internazionali, in particolare dello svizzero Eugen Comringer e del gruppo brasiliano Noigandres.

Belloli lavora sulla costruzione tipografica della parola (Fig. 13),

[...] cercando una correlazione linguistica e ottico-spaziale, affidata a una collocazione non casuale ma organica delle parole, secondo condizionamenti imposti dalle scelte lessicali in strutture tipografiche il cui ritmo sposta all'area visiva la funzione di musicalità auditiva dell'antica metrica¹⁷⁸.

Altri artisti che hanno continuato il lavoro di Belloli sono Arrigo Lora-Totino, Franco Verdi e Adriano Spatola. Quest'ultimo tende «[...] ad un grado zero della scrittura attraverso il totale annullamento della carica semantica del segno tipografico reso illeggibile, ma non irriconoscibile, da tagli, frammentazioni, dispersioni, asportazioni, sovrapposizioni, delle singole lettere»¹⁷⁹ (Fig. 14).

Adriano Spatola è inoltre il teorizzatore della poesia totale: egli ritiene che le diverse forme di sperimentazione poetica degli anni Sessanta siano espressione sia dell'esigenza di trasformare la poesia in qualcosa di nuovo, sia di far sì che la poesia attraverso le sue trasformazioni diventi arte totale. Come arte totale, essa vuole sfuggire a ogni limitazione, inglobando altre forme artistiche come la musica, la pittura e i vari aspetti della cultura. Il compito della poesia totale è quello di rendere attiva e socialmente diffusa una forma artistica altrimenti chiusa in se stessa.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 15.

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 16.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 19.

La diffusione dei mezzi di comunicazione di massa può essere una causa dell'aumento dell'impotenza delle arti, ma può anche essere il momento in cui esse dimostrano la loro capacità di rinnovamento¹⁸⁰.

All'opposto di queste operazioni si collocano le opere di Nanni Balestrini, che lavora assemblando titoli di giornali e frasi estrapolate dal loro contesto. Questa sovrapposizione di messaggi estranei tra di loro crea un effetto di ridondanza, che da un lato si avvicina «[...] ad un grado zero di comunicazione, dall'altro permette al fruitore una nuova e personale lettura del testo attraverso la selezione e la decantazione dei segni»¹⁸¹ (Fig. 15).

Tra i principali esponenti della tendenza a utilizzare segni iconici invece c'è il Gruppo 70, gruppo di riferimento in Italia negli anni Sessanta per quanto riguarda la poesia visiva, sia in termini di opere sia di ragionamenti teorici e critici su di essa.

Il gruppo viene fondato a Firenze nel 1963 da Lamberto Pignotti ed Eugenio Miccini¹⁸², entrambi artisti ma anche prolifici autori di saggi teorici sulla poesia visiva.

Il gruppo organizza nel 1963 un convegno dal titolo *Arte e comunicazione*, cui partecipano poeti come Miccini e Pignotti, pittori, musicisti, critici letterari, storici e critici dell'arte come Gillo Dorfles e studiosi di estetica come Umberto Eco. Le competenze specifiche dei singoli partecipanti vengono sfruttate per «[...] affrontare secondo un'ottica interdisciplinare il problema relativo a che cosa può rappresentare nel contesto in atto l'esperienza estetica in rapporto ad un universo comunicativo profondamente mutato rispetto al passato»¹⁸³. Il problema affrontato è quello degli effetti prodotti sulla comunicazione dai mezzi tecnologici di massa.

¹⁸⁰ Spatola A., *Alcuni appunti sulla poesia totale*, in Ballerini L. (a cura di), *Scrittura visuale in Italia 1912-1972*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 27 settembre - 28 ottobre 1973), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1973, pp. 28-29, qui p. 29.

¹⁸¹ Favari P., *Strumenti verbali ed iconici nella scrittura poetica italiana dal 1895 ad oggi*, cit., p. 19.

¹⁸² Il Gruppo 70 è inizialmente costituito da Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Lucia Marcucci e Michele Perfetti. Tra il 1965 e il 1967 si aggiungono i napoletani Achille Bonito Oliva, Antonio Russo e Felice Piemontese; successivamente si uniscono anche Emilio Isgrò, Mirella Bentivoglio, Ketty La Rocca, Sylvano Bussotti e Giuseppe Chiari.

¹⁸³ Pignotti L. e Stefanelli S., *La scrittura verbo-visiva*, Espresso Strumenti, Milano, 1980, p. 168-169.

Pochi mesi dopo il primo convegno, viene organizzata a Firenze la mostra *Tecnologica*, cui partecipano pittori, musicisti e poeti, «confermando così la volontà di operare “interartisticamente” e prospettando per la prima volta, nella storia del gruppo, la concreta possibilità di visualizzare il testo poetico, fino al punto di proporre l’uscita dal libro e l’ingresso in galleria»¹⁸⁴.

Durante il convegno dell’anno successivo, dal titolo *Arte e tecnologia*, vengono formulati i requisiti della cosiddetta arte tecnologica: essa deve stabilire un rapporto diretto tra operazione estetica e società tecnologica (cioè di massa), deve assumere i linguaggi tecnologici di questa società, essere un’arte interdisciplinare e interartistica e utilizzare mezzi di diffusione nuovi e più potenti. Viene sottolineato come questa nuova arte non debba essere un adeguamento passivo alla nuova realtà, ma al contrario essa deve mirare a metterne a nudo le contraddizioni: gli artisti tecnologici vogliono quindi «adottare i codici tecnologici allo scopo di farli entrare in crisi»¹⁸⁵.

La necessità riscontrata dai poeti visivi è quella di utilizzare un linguaggio di massa e tecnologico (la poesia del Gruppo 70 infatti è anche definita “poesia tecnologica”) che permetta alla poesia di diffondersi anche tra coloro che non si occupano di poesia. Inoltre questi artisti vogliono ironizzare sul linguaggio per rendere consapevoli i fruitori riguardo i linguaggi stessi e di come il potere li utilizzi¹⁸⁶.

Data la pervasività del linguaggio pubblicitario, ormai ogni parola, anche la «[...] più quotidiana, e apparentemente più innocente, reca con sé una componente ideologica: è anzi l’apparente innocenza di certe parole-esca (diffuse tramite le comunicazioni di massa) che consente alle classi dominanti di prolungare il loro potere»¹⁸⁷. Le esigenze del consumo di massa tendono all’omogeneizzazione e alla standardizzazione del linguaggio, che dev’essere facilmente accessibile, con la conseguenza che la parola si indebolisce nel momento in cui si cerca di adattarla a

¹⁸⁴ Ivi, p. 169.

¹⁸⁵ Ivi, p. 170.

¹⁸⁶ Carrega U., *Cronistoria della poesia grafica*, in Palazzoli D. (a cura di), *I denti del drago. Le trasformazioni della pagina e del libro*, catalogo della mostra (Milano, Galleria L’uomo e l’arte, giugno - luglio 1972), Edizioni L’uomo e l’arte, Milano, 1972, pp. 7-11, qui p. 10.

¹⁸⁷ Pignotti L., *La comunicazione in scatola*, in Pignotti L., *Fra parola e immagine*, Marsilio Editori, Padova, 1972, pp. 13-19, qui p. 17.

tutti. La soluzione non è la rinuncia alla parola, ma una strada potrebbe essere il recupero di essa attraverso le sperimentazioni della poesia visiva.

La poesia visiva viene definita dai suoi protagonisti come

un tentativo di sfuggire alla chiusura linguistica dei significanti letterari e alla tipologia comunicativa del piano verbale, portando la parola in collisione con l'immagine e segnatamente con quel mondo di immagini prodotto e distribuito dai mass media; operazione questa connotata ideologicamente dal segno dell'opposizione ai cosiddetti codici dominanti¹⁸⁸.

In questo tipo di operazioni, i rimandi sono alle Avanguardie storiche: l'utilizzo di materiali come la stampa quotidiana, le riviste, i fotoromanzi, la pubblicità è simile a quanto fatto dai dadaisti e dai paroliberisti. Inoltre, proprio come i protagonisti delle Avanguardie, anche gli operatori della poesia visiva si sentono distanti dalle istanze espresse dall'arte a loro contemporanea, vista come arretrata e creata per la borghesia e il suo mercato.

Il poeta visivo intende quindi partecipare attivamente al proprio tempo, ma contemporaneamente vuole demistificare gli aspetti negativi della società tecnologica e della stessa civiltà delle immagini. Da questo punto di vista, la poesia visiva segna il riconoscimento del valore e della importanza delle immagini e al tempo stesso vuole essere un atto di ritorsione contro il loro abuso¹⁸⁹.

La ripresa e l'utilizzo dei materiali dei mass media è finalizzato alla denuncia del loro ruolo negativo nella società: la poesia visiva vuole infatti mettere in atto una "guerriglia semiologica", cioè «[...] scompone i materiali iconico verbali per ricomporli in messaggi e significati opposti e diversi»¹⁹⁰. Si tratta quindi di una «azione di risposta al dilagare dell'informazione stereotipa diffusa dai mass-media, azione capace di riutilizzare in combinazioni inedite gli stessi materiali del "nemico"»¹⁹¹.

¹⁸⁸ Senaldi M., *La poesia visiva e dintorni. Una ri-lettura, una ri-visione*, in "Flash Art", n. 177, estate 1993, pp. 19-23, qui p. 20.

¹⁸⁹ Menna F., [contributo senza titolo], in Ori L. (a cura di), *La poesia visiva (1963-1979). (1963-1979) La poesia visiva*, catalogo della mostra (Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 15 dicembre 1979 - 12 gennaio 1980), Vallecchi, Firenze, 1979, pp. 20-22, qui p. 21.

¹⁹⁰ Ori L., *La Poesia visiva*, in Ori L. (a cura di), *La poesia visiva (1963-1979). (1963-1979) La poesia visiva*, cit., pp. 10-11, qui p. 10.

¹⁹¹ Ballerini L., *Poesia visiva in letteratura e fuori*, in Ballerini L., *La piramide capovolta*, Marsilio Editori, Venezia, 1975, pp. 96-103, qui p. 96.

La poesia visiva quindi assume delle connotazioni ideologiche, politiche e filosofiche assenti nelle sperimentazioni di inizio secolo ma anche in quelle dei contemporanei poeti concretisti¹⁹².

In seguito i poeti visivi si rendono conto che «[...] sono i linguaggi istituzionali, più dei mass-media, i reali anticorpi di ogni *sistema* [corsivo dell'autore], capaci di costante azione immunizzante contro i più radicali processi di modificazione sociale»¹⁹³, dunque passano dalla guerriglia semiologica all'appropriazione di codici di tutte le aree di comunicazione ed espressione artistica.

Così il rapporto tra la parola e l'immagine diventa più complesso e si apre ad altre diverse combinazioni. Questo porta ad opere diverse tra loro, anche all'interno della produzione di uno stesso operatore.

La novità della poesia visiva sta nell'aver «[...] riscoperto che in principio era l'Immagine e che l'occhio prima vede e poi legge, ossia svolge prima funzioni visive e poi letterarie [...]. L'aver accostato eterogenee immagini a eterogenee scritte ha costituito il momento creativo della nuova metafora poeticovisiva, tesa ad una nuova esteticità [...]]»¹⁹⁴.

Fondamentale per i poeti visivi è il tentativo di annullare la ricerca del valore estetico dell'opera come unicum artistico: essi

hanno dato il loro lascito più efficace nella complessiva operazione mediale di diffusione alternativa dei messaggi, nella creazione di riviste, centri di scambio e informazione, luoghi di riunione e dibattito. Ed è proprio per questo che la Poesia Visiva non consiste nell'opera ma nell'operazione, ed il suo coefficiente estetico va cercato nella sua moltiplicazione e nella sua riproduzione, al di fuori delle quali gran parte delle opere visive non ha senso [...]]¹⁹⁵.

Da qui il fatto che i poeti visivi vengano definiti “operatori”, più che artisti.

¹⁹² Dorfles G., [contributo senza titolo], in Ori L. (a cura di), *La poesia visiva (1963-1979)*. (1963-1979) *La poesia visiva*, cit., pp. 15-16, qui p. 15.

¹⁹³ Ori L., *La Poesia visiva*, cit., p. 10.

¹⁹⁴ Di Genova G., *In principio era l'immagine. Note a margine della Poesia Visiva*, in Debenedetti E. e Nigro Covre J. (a cura di), *Scrittura e immagine. L'espressione verbo-visiva fra scrittura e pittura*, Bagatto Libri, Roma, 1992, pp. 123-130, qui p. 127.

¹⁹⁵ Senaldi M., *La poesia visiva e dintorni. Una ri-lettura, una ri-visione*, cit., p. 23.

Il poeta visivo organizza la superficie delle proprie opere secondo una struttura in cui parola e immagine sono legate in maniera organica e assieme contribuiscono al significato finale. Avviene allora un

[...] doppio spostamento: del codice verbale verso il codice visivo, e viceversa. Sia l'uno sia l'altro abbandonano il loro territorio tradizionale e si attestano in uno spazio [...] di inter-codice, risultante dalla contaminazione e dalla integrazione dei primi due¹⁹⁶.

Tra i linguaggi analizzati, Lamberto Pignotti si dedica in particolare all'analisi del linguaggio dei fumetti, «sia per quanto concerne la struttura narrativa e sintattica, sia per le convenzioni grafiche che i comics hanno introdotto nell'uso comune, come le nuvolette o “baloons” che racchiudono le battute dei personaggi»¹⁹⁷.

Spesso Pignotti realizza delle vignette vuote o con testi illeggibili a causa di cancellature, immagini o scritte sovrapposte: la comunicazione quindi è disturbata da interferenze segniche, simbolo dell'incomunicabilità di massa, la cui causa viene attribuita da Pignotti alla «[...] *massa delle comunicazioni* [corsivo dell'autore] che rende indecifrabili i singoli messaggi delle *comunicazioni di massa* [corsivo dell'autore]»¹⁹⁸.

Gli elementi iconici utilizzati da Pignotti sono di natura diversa: dai francobolli, alle foto dei rotocalchi, fino ad arrivare alle foto retinate dei quotidiani. Esse vengono utilizzate al fine di attuare la cosiddetta guerriglia semiologica (Fig. 16).

Miccini mette in pratica la sua lotta semiologica utilizzando i rebus delle riviste enigmistiche (Fig. 17): essi danno come soluzioni frasi rivoluzionarie, di certo impensabili su giornali realizzati per viaggiatori e vacanzieri. «Al di là del divertissement, l'operazione di Miccini vale soprattutto come spettacolare dimostrazione di possibile inversione del segno anche per l'iconografia più consueta e banale»¹⁹⁹. L'operazione poi è resa ancora più sottile dal fatto che nelle regole del gioco del rebus il significante verbale si combina con quello iconico alterandone il

¹⁹⁶ Menna F., [contributo senza titolo], cit., p. 21.

¹⁹⁷ Favari P., *Strumenti verbali ed iconici nella scrittura poetica italiana dal 1895 ad oggi*, cit., p. 22.

¹⁹⁸ *Ivi*, p. 23.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

significato e producendo un nuovo significato. Questa ironia data dallo stravolgimento semantico viene applicata anche al linguaggio scientifico dei grafici e dei diagrammi, volendo restituire «la loro perdita umanità estraendoli dal loro universo freddo, logico, cinico. Trattandosi di linguaggi scientifici, ancorché visuali, lo stravolgimento diventa in questo caso dimostrazione esemplarmente emblematica della non neutralità della scienza»²⁰⁰.

Un altro artista che mette in atto la guerriglia semiologica è Sarenco, fondatore della rivista “Lotta Poetica”, cui collaborerà anche Franco Vaccari. Sarenco ha un forte senso dello spettacolo, testimoniato dalle azioni pubbliche, come i poemi gonfiabili e le trascrizioni di classici di poesia, e dalla costante identificazione tra far poesia ed evento autobiografico. Un'altra costante del suo lavoro poi è l'impegno politico e la lotta all'industria culturale: nelle sue opere accosta classici dell'arte a frasi fatte, escamotage per sottolineare ironicamente il processo di banalizzazione cui è sottoposta l'arte (Fig. 18).

Mentre tutti questi artisti utilizzano il collage accumulando segni, per Emilio Isgrò fare poesia significa il contrario: nelle sue poesie utilizza la sottrazione, che si esprime attraverso la cancellatura di parole e frasi (Fig. 19).

Negli stessi anni in cui si struttura il linguaggio verbo-visivo del Gruppo 70, in Italia altre personalità compiono ricerche sulla sintesi tra parola e immagine.

A Napoli, attorno alla rivista “Linea Sud”, diretta da Luigi Castellano, si crea un gruppo di artisti che portano avanti sperimentazioni simili a quelle dei colleghi fiorentini. A questo gruppo appartengono tra gli altri Stelio Maria Martini e Luciano Caruso. Sulla loro rivista trovano spazio anche artisti appartenenti al Gruppo 63, un gruppo più legato all'impostazione grafica tradizionale della poesia. Renato Barilli, critico del Gruppo 63, individua nell'immagine l'elemento discriminante tra il lavoro del Gruppo 63 e quello del Gruppo 70, nonché l'aspetto più innovativo del lavoro di quest'ultimo²⁰¹.

²⁰⁰ Ivi, p. 25.

²⁰¹ Pignotti L. e Stefanelli S., *La scrittura verbo-visiva*, cit., pp. 170-171.

Franco Vaccari è in contatto con molte delle sperimentazioni artistiche di quegli anni: tra il 1966 e il 1967 gestisce la Galleria Alpha a Modena insieme a Carlo Cremaschi, Giuliano Della Casa e Claudio Parmiggiani²⁰². La galleria nasce come spazio espositivo per ospitare mostre personali dei suoi fondatori e gestori, ma poi si apre ad influenze europee²⁰³: vengono infatti organizzate mostre di artisti come il poeta concreto ceco Jiri Kolar, il poeta sonoro Henri Chopin, il lettrista Gil Wolman, vengono organizzate proiezioni di poesia sonora (Brion Gysin, Paul De Vree, François Dufrêne) e audizioni di poesia fonetica a cura di Arrigo Lora Totino (letture di testi di Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Bernard Heidsieck, Ladislav Novák, Isidore Isou, Franz Mon)²⁰⁴.

Obiettivo della galleria è rompere con la tradizione narrativa e figurativa che pervade la scena artistica modenese e far conoscere alla cittadina sperimentazioni artistiche fino ad allora poco conosciute²⁰⁵.

Già durante questa esperienza quindi Franco Vaccari ha occasione di conoscere e approfondire il mondo delle sperimentazioni verbo-visive.

Nell'estate del 1967 inoltre prende parte alla manifestazione *Parole sui muri* a Fiumalbo (Modena) (Fig. 20), organizzata dal sindaco del paese Mario Molinari con la collaborazione di Claudio Parmiggiani come curatore, Adriano Spatola, Corrado Costa ed Henri Chopin²⁰⁶. *Parole sui muri* vuole invadere il paese, i suoi muri, le piazze, le strade e i parchi con la poesia: il rapporto tra arte e luogo che la ospita si fa stretto e il pubblico entra, volente o nolente, a far parte della manifestazione diventandone parte integrante²⁰⁷. L'evento è inizialmente pensato come una grande

²⁰² Acocella A., *Immagini come poesie. Fiumalbo 1967-1968*, in Acocella A., *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 13-49, qui p. 15.

²⁰³ Gazzola E., *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 2003, pp. 74-75.

²⁰⁴ Bertoni M., *Le arti visive a Modena dal dopoguerra ai giorni nostri*, in <http://www.campodellacultura.it/conoscere/campo-della-cultura/sezione-prima/le-arti-visive-a-modena-dal-dopoguerra-ai-giorni-nostri/>, [ultimo accesso il 17 luglio 2021].

²⁰⁵ Gazzola E., *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, cit., p. 75.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 62.

²⁰⁷ Bertoni M., *Le arti visive a Modena dal dopoguerra ai giorni nostri*, cit..

affissione di manifesti, ma la notizia dell'evento si sparge in Italia e in Europa, attirando artisti che lo rendono una sorta di happening, con installazioni, sculture, murali, ...

Durante la manifestazione emergono più tendenze della nuova poesia: la poesia concreta, quella visuale e quella sonora. Per quanto riguarda la prima, di vocazione maggiormente internazionale,

[...] il meccanismo visuale viene innescato spostando l'attenzione dal significato delle parole al loro aspetto formale, mediante la scomposizione, ricomposizione, moltiplicazione e isolamento dei materiali "concreti" del linguaggio, quali sillabe, fonemi, lettere²⁰⁸.

Nella poesia visiva invece è sempre rilevante la disposizione grafica delle parole, ma fondamentale è anche il ruolo dell'elemento iconico: le immagini e le parole sono complementari e di pari importanza.

La differenza tra le due linee di ricerca è ben sintetizzata da Spatola, il quale afferma che «il poeta concreto usa le parole *come* [corsivo dell'autore] immagini, mentre il poeta visivo si serve delle parole *e* [corsivo dell'autore] delle immagini»²⁰⁹.

Vaccari partecipa alla manifestazione con opere di poesia visiva, nelle quali si alternano «[...] frasi e segni extralfabetici [...] a piccole icone pop senza tralasciare l'insieme narrativo, l'impianto logico e fisico del corpo testuale»²¹⁰, e con alcune performance. Inoltre è autore di numerose fotografie che testimoniano l'evento.

Franco Vaccari quindi è ben inserito nel contesto artistico e delle Neoavanguardie di quegli anni: pur non diventando mai ufficialmente membro del Gruppo 70, le sue sperimentazioni nel campo della poesia visiva assomigliano e vengono associate a quelle di questi artisti.

Franco Vaccari nel volume *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana* di Eugenio Miccini pubblica alcuni brevi testi che ben spiegano il fenomeno della poesia visiva dal suo punto di vista.

²⁰⁸ Acocella A., *Immagini come poesie. Fiumalbo 1967-1968*, cit., p. 22.

²⁰⁹ Pignotti L. e Stefanelli S., *La scrittura verbo-visiva*, cit., p. 120.

²¹⁰ Gazzola E., *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, cit., p. 36.

Nel primo testo Vaccari constata come la condizione del poeta sia di totale emarginazione e che egli possa testimoniare soltanto di se stesso: l'artista definisce allora il poeta un «[...] delinquente, inutile ai borghesi, sospetto ai burocrati», che «[...] sopravvive negli interstizi sociali e per lui sembra non esserci scampo che nella megalomania, questa privata enfasi dell'io»²¹¹.

Secondo Vaccari però questa figura non è ancora pronta per sparire, poiché il poeta è «[...] il tecnico della comunicazione della coscienza del vivere. Oppure, ed è la stessa cosa: un produttore di messaggi a coefficiente minimo di falsa coscienza»²¹². Per falsa coscienza Vaccari intende quello scarto tra «[...]il parlare e l'essere parlati», «[...] una riduzione colpevole dell'area in cui sarebbe possibile articolare parole più libere e cioè un sacrificio, una riduzione del margine possibile di vita [...]»²¹³. Per essere davvero un «tecnico della comunicazione della coscienza del vivere» e un «produttore di messaggi a coefficiente minimo di falsa coscienza», secondo Vaccari il poeta deve superare le tradizionali regole linguistiche e «[...] acquistare una sensibilità raddomantica nei confronti degli spessori, doppi fondi, falsi fondali degli strumenti linguistici che usa [...]»²¹⁴. Emerge quindi la centralità del linguaggio per Vaccari, che deve essere conosciuto approfonditamente dai poeti, al fine di poterne superare i limiti tradizionali ed esplorarne i lati più nascosti.

Quando il poeta assume tale coscienza, allora nasce la poesia visiva, che secondo Vaccari ha

[...] spazzato via l'illusione dei territori privilegiati, ha operato una ricognizione di tutti i possibili sistemi di comunicazione, ha sostituito al concetto di contemplazione quello di azione; impossessandosi delle immagini ha mostrato che tutto è linguaggio cioè è strutturato (anche le fotografie sono strutturate secondo un'ottica che solo semplicisticamente può essere considerata "naturale") e, di conseguenza, che niente è neutrale, ma il valore più autonomo della "poesia visiva" sta nell'aver individuato e immesso gli elementi più diversi in quello che definirei lo spazio delle relazioni quello stesso spazio su

²¹¹ Vaccari F., [contributo senza titolo], in Miccini E., *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Edizioni Sarmic, Brescia-Firenze, 1972, s.n.p.

²¹² *Ibidem*.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ *Ibidem*.

cui tentano di convergere tutti gli altri operatori estetici²¹⁵.

Vaccari quindi sottolinea l'importanza del ruolo del fruitore: se la poesia non è più azione ma contemplazione, allora il lettore diventa partecipante attivo della poesia. Egli infatti deve ricostruirne il significato, interpretarlo e riflettere su di esso.

L'artista poi sottolinea un elemento fondamentale della poesia visiva: la presenza delle immagini, che dimostrano come qualsiasi linguaggio sia strutturato, cioè una mediazione impostata e organizzata a priori. Anche la fotografia è un linguaggio strutturato: la sua strutturazione viene realizzata dall'inconscio tecnologico.

Nessun linguaggio quindi è neutrale: il valore della poesia visiva sta nell'aver collocato questi linguaggi diversi tra loro in uno «spazio delle relazioni», cioè di averli messi in dialogo tra di loro al fine di creare nuovi significati.

In un altro testo, Vaccari individua l'origine della poesia visiva nella «[...] coscienza profonda della crisi della parola»: nello «[...] scarto tra l'area ricoperta dalla parola e il mondo»²¹⁶, la poesia visiva ha trovato la sua motivazione.

I poeti visivi cercano di ridurre tale scarto non solo con l'allargamento semantico della parola, ma anche «[...] portando al livello di questa tutti i segni significanti [...]» e operando «[...] un notevole affrancamento dalle tradizionali griglie linguistiche»²¹⁷.

Tra le varie caratteristiche della poesia, Vaccari sottolinea «[...] il suo rifiuto a diventare il luogo privilegiato delle confessioni individuali, e questo per motivi strutturali, [...] e ancora, il suo carattere di voce collettiva e quindi di poesia anonima e la ridotta presenza del coefficiente concettuale»²¹⁸. La poesia quindi non è espressione di sentimenti o pensieri personali, ma una voce collettiva che esprime esigenze e istanze più generali.

La poesia visiva secondo Vaccari è un momento, un sintomo di quanto accadrà successivamente. Per lui «[...] il significato profondo della poesia visiva consiste nel

²¹⁵ *Ibidem.*

²¹⁶ *Ibidem.*

²¹⁷ *Ibidem.*

²¹⁸ *Ibidem.*

fatto che oltre alla parola bisognava ampliare il campo della poesia introducendovi tutti gli elementi, diciamo così, del reale, e abbassare il livello di formalizzazione del reale»²¹⁹. La convinzione che più si parli attraverso un linguaggio formalizzato, meno si sia liberi, porta all'introduzione dell'elemento visivo come «[...] una miccia lenta, capace continuamente di far venire a galla elementi significanti, che sfuggono al momento in cui si fa poesia»²²⁰. Poiché la parola è uno degli elementi più formalizzati, allora Vaccari vuole anch'egli introdurre nella sua arte l'immagine, dal momento che «[...] la parola riduce al minimo il margine di libertà»²²¹.

2.1.2 L'utilizzo del collage

Il medium di espressione artistica generalmente utilizzato dai poeti visivi è il collage. La strutturazione di esso è suddivisa in due momenti: un primo «[...] momento - linguistico - dell'individuazione e dell'analisi dei linguaggi contemporanei [...]» e un secondo «[...] momento - estetico - della loro reciproca articolazione»²²².

L'individuazione e l'analisi dei linguaggi porta a distinguere tra il codice linguistico propriamente detto e i sottocodici prodotti dalla civiltà industriale, cioè motti, slogan pubblicitari, frasi fatte²²³. Questi codici sono definiti da Pignotti come «[...] *vocabolario primo* [corsivo dell'autore] formato di singole parole [...]» e «[...] *vocabolario secondo* [corsivo dell'autore] composto di più ampi elementi verbali e iconici per così dire “prefabbricati”»²²⁴.

Nel secondo momento il materiale viene strutturato in base alle finalità espressive dell'autore: nella poesia visiva l'uso di sintagmi prefabbricati sia di natura verbale sia visiva porta alla tecnica del collage, con la quale si tende alla sintesi del sistema linguistico e iconico.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*.

²²² Pignotti L. e Stefanelli S., *La scrittura verbo-visiva*, cit., p. 174.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Pignotti L., *Formazione del messaggio e lettura della poesia visiva*, in Pignotti L., *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici Editore, Roma, 1968, pp. 147-153, qui p. 148.

I due sistemi devono integrarsi sia sul piano della strutturazione del messaggio sia su quello della sua ricezione.

Dal punto di vista della strutturazione, il codice verbo-visivo consiste nell'integrazione tra elemento verbale e iconico: Rossana Apicella, nel testo introduttivo al catalogo della mostra *Poesia visiva internazionale* del 1974 tenutasi alla galleria Il Canale di Venezia, parla a questo proposito di «singlossia».

Il concetto di singlossia dev'essere ben distinto da quello di «sincretismo segnico»:

il sincretismo, etimologicamente, è la mescolanza, o fusione: anzi, indica, per lo più in fenomeni “negativi” delle civiltà decadenti, il momento in cui, per esempio, una religione si trasforma in una vaga religiosità nella quale “si confondono” i principi e le tesi di varie ideologie, senza raggiungere un principio di rinnovamento e di nuove aperture [...] ²²⁵.

Si potrebbe parlare di sincretismo segnico nelle arti visive qualora ad esempio «[...] la pittura “mutui” il plasticismo della scultura, e la scultura inclini al pittoricismo: ma è sempre una fusione nell'orbita di “un solo” strumento espressivo, cioè, lo strumento “visivo”» ²²⁶.

Nel caso della poesia visiva invece, come suggerisce il termine, gli elementi costitutivi sono due: quello letterario e verbale che si esprime attraverso la parola e quello visivo ed iconico espresso dall'immagine. Il termine «singlossia» indica la complementarità dell'elemento visivo e quello verbale, che non possono essere disgiunti poiché indispensabili l'uno all'altro.

Secondo Apicella quindi

[...] si ha poesia visiva, in senso proprio, qualora l'eliminazione di “un” elemento determini la “distruzione semantica” dell'opera, cioè, l'inutilità “anche” dell'altro elemento, che perde ogni significato, ritorna alla sua originaria natura di “materia inerte”, o di “reperto tecnologico”, o di fotografia, con un valore semantico del tutto diverso da quello suscitato dalla singlossia ²²⁷.

²²⁵ Apicella R., *Poesia visiva 1974*, in Perfetti M. (a cura di), *Poesia visiva internazionale '74*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Il canale, 1974), edizione galleria Il canale, Venezia, 1974, s.n.p.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ *Ibidem*.

Esiste anche la «[...] “antiglossia”, quando all’“incontro”, si sostituisce lo scontro, l’urto, l’antitesi dei due elementi, per lo più con una significazione ironica, con un valore di dissacrazione»²²⁸.

La singlossia non deriva necessariamente dall’incontro dell’elemento visivo con l’elemento verbale “esplicito”:

[...] può essere un elemento verbale “implicito”, alluso dai segni della supersegmentazione (es. la immagine chiusa dalla parentesi) oppure “cancellato”, oppure può essere una lettera alfabetica chiusa in un riquadro, “singlossica” rispetto alla scritta esplicativa²²⁹.

Le possibili articolazioni della poesia visiva sono dunque infinite.

Sul piano ricettivo invece, l’elemento distintivo si ritrova nella simultaneità e dunque nella percezione globale dell’opera: l’approccio non è più analitico, come nel caso delle opere d’arte tradizionali, ma «sintetico» e «globale». La lettura della poesia visiva quindi è una lettura simultanea e totale, nella quale il tutto e l’unità prevalgono sulle singole parti²³⁰.

Pignotti e Stefanelli si riferiscono alla tecnica adottata dalla poesia visiva negli anni Sessanta col termine «collage largo», in opposizione al «collage stretto» riferito ad ogni composizione poetica letteraria tradizionale.

I due momenti fondamentali per la strutturazione della poesia visiva sono quello del prelievo e quello del montaggio. Durante la fase del prelievo vengono scelti i «sottocodici», individuati tra i sintagmi più rappresentativi di una determinata situazione storica.

La scelta di tali frammenti di discorso [...] si orienta, quindi, verso frasi fatte, stilemi settoriali, metafore pubblicitarie, iperboli giornalistiche, ecc.; nello stesso modo, vengono prelevati sintagmi visuali usurati, come stereotipi fotografici, tipografia pubblicitaria, sinossi dell’impaginazione del quotidiano, ecc. Se tuttavia nell’ambito verbale si può arrivare a formalizzare dei veri e propri sottocodici intesi come “linguaggi settoriali”, per l’aspetto iconico della poesia visiva si può parlare, più latamente, di “modelli visivi” tratti dalle comunicazioni di massa²³¹.

²²⁸ *Ibidem*.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ Pignotti L. e Stefanelli S., *La scrittura verbo-visiva*, cit., p. 175.

²³¹ *Ivi*, p. 178.

Il successivo momento del montaggio obbedisce a sei regole semantiche fondamentali:

1) il *calco* [corsivo dell'autore], col quale si mira a generare in una determinata area semantica l'imprevedibilità della tecnica comunicativa del segno ricalcando alcuni moduli propri di aree semantiche diverse; 2) la *trascrizione* [corsivo dell'autore], con cui si tende a determinare l'imprevedibilità della tecnica comunicativa del segno in un'area semantica mediante il riporto di messaggi, interi o parziali, prelevati da aree semantiche diverse; 3) la *contaminazione* [corsivo dell'autore], con la quale si cerca di determinare l'imprevedibilità con il semplice accostamento, la violenta contrapposizione, la fusione di messaggi, interi o parziali, più o meno estesi, di varia origine semantica; 4) il *paradosso* [corsivo dell'autore], in cui l'imprevedibilità viene perseguita, senza sconfinare da una determinata area, mirando alle contrastanti direzioni dell'*iperconsueto* e dell'*iperovvio* [corsivo dell'autore]; 5) la *ripetizione* [corsivo dell'autore], o la variazione sul tema, con cui si persegue anche se elementarmente un'accentuazione semantica; 6) la *concentrazione* [corsivo dell'autore], che scaturisce dall'esigenza dell'economia del discorso compatibile con un massimo d'informazione²³².

Tali regole sono valide in particolare per il linguaggio verbale, mentre per quello visuale sono valide soprattutto le prime tre, anche se

il grado di efficacia di queste tre regole nel campo iconico è ovviamente più basso rispetto a quanto si può constatare nell'ambito puramente verbale; innanzitutto perché in quest'ultimo i linguaggi tecnologici (linguaggi secondi, prefabbricati, di massa) sono svariati e assai ben caratterizzati; in secondo luogo perché, se è incontrovertibile il carattere quasi-verbale, para-linguistico, di alcuni elementi figurali delle comunicazioni di massa, e in tal senso legittima la loro appartenenza a un convenzionale *vocabolario secondo* [corsivo dell'autore], non sono sempre sufficientemente delineati la zona semantica da loro occupata e il tipo di linguaggio visivo cui appartengono²³³.

Quindi, nella fase di prelievo viene scelto un linguaggio oggetto su cui costruire il messaggio, mentre nella fase di montaggio si struttura un metalinguaggio con cui criticare la società che fa da sfondo al linguaggio oggetto²³⁴.

Franco Vaccari nel 1979, sulla rivista dello Studio Marconi, pubblica un testo dal titolo *Il movimento tortuoso e opaco del senso*, nel quale affronta anche il tema del collage²³⁵.

²³² Pignotti L., *Formazione del messaggio e lettura della poesia visiva*, cit., p. 149.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ Pignotti L. e Stefanelli S., *La scrittura verbo-visiva*, cit., p. 179.

²³⁵ Vaccari F., *Il movimento tortuoso e opaco del senso*, in "Studio Marconi", n. 8/9, 1 febbraio 1979, pp. 12-15.

L'artista afferma che il collage è stato una delle prime reazioni alla consapevolezza che il reale non fosse più organizzabile in uno spazio lineare e prospettico: esso è «[...] l'istantanea di un mondo sorpreso in piena esplosione dove il rapporto fra gli elementi è andato perduto; è rimasta solo l'impressione visiva della disgregazione che viene vissuta e proposta come spettacolo»²³⁶. Il collage consiste nella aggregazione unitaria dei frammenti del mondo, che crea come risultato un senso di disorientamento nel tempo e nello spazio: «[...] è la confessione dell'impotenza ad organizzare le esperienze in un insieme coerente»²³⁷.

Il passo successivo secondo Vaccari è stato un volontario restringimento del campo di interesse, cioè una «[...] sospensione dei rapporti con tutto ciò di cui non si poteva avere un'esperienza diretta e coinvolgente»²³⁸. Questa situazione è un tentativo di «[...] autorieducazione, di ristrutturazione di tutto l'essere psicofisico ancorandola ai dati dell'esperienza autenticamente vissuta»²³⁹. La diffusione dei media paradossalmente ha dunque ridotto l'uomo nei limiti della sua fisicità e ognuno può essere testimone solo di se stesso: «così gli artisti hanno attuato una specie di implosione dell'attenzione rivolgendola, nella Body Art al proprio corpo, nella Land Art allo spazio fisicamente occupato, nelle Esposizioni in Tempo Reale al tempo effettivamente vissuto»²⁴⁰.

Prima di arrivare a realizzare le *Esposizioni in tempo reale*, Vaccari si dedica alla poesia visiva: nel 1965 pubblica il volume *Pop esie* (Fig. 21) e nel 1966 amplia la pubblicazione con *Entropico* (Fig. 22).

Le poesie visive di Vaccari sono realizzate attraverso la tecnica del collage. Esse si differenziano da quelle realizzate da altri artisti a lui contemporanei, per esempio del Gruppo 70, nel fatto che sono in bianco e nero e caratterizzate da estrema pulizia

²³⁶ *Ivi*, p. 12.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 14.

grafica. Non c'è utilizzo di colore e la superficie della pagina è ordinata e chiara (Fig. 23).

L'accostamento di parola e immagine di Vaccari trova un precedente negli *haiku* giapponesi, brevi poesie in cui i versi sono «[...] privi di ogni subordinazione didascalica [...]» e le immagini «[...] prive di ogni subordinazione illustrativa [...]»²⁴¹. Mirella Bentivoglio, in un testo dedicato alla poesia concreta giapponese, attribuisce questa convivenza armonica di immagini e scrittura alla «[...] resa grafica della rappresentazione, che è coerentemente “calligrafica”; e la natura stessa della scrittura giapponese, che è ideogrammatica e quindi pervasa d'immagine»²⁴². In Occidente invece manca

[...] una tradizione della manualità versografica come espressione estetica; la divisione delle discipline, generata dalle strutture della nostra società e del nostro pensiero, ha trasformato la scrittura in un rigido meccanismo, uno strumento avulso da ogni livello creativo²⁴³.

Alcune sperimentazioni verbovisuali occidentali quindi hanno cercato di stabilire un rapporto organico tra forma e significato della parola.

Vaccari però non è interessato a questo aspetto degli *haiku*, quanto più al rapporto che c'è in essi tra parola e immagine: nelle sue poesie visive riprende l'idea che non ci sia una prevalenza del testo sull'illustrazione o viceversa, ma le due componenti devono essere lette in contemporanea, in maniera simultanea e parallela.

I poeti giapponesi utilizzavano come immagini delle illustrazioni della natura che li circondava: allo stesso modo Vaccari utilizza le immagini del contesto che lo circonda, cioè le immagini caratteristiche della comunicazione di massa.

In *Pop esie* le immagini sono poche rispetto al testo: l'elemento iconico è dato dall'impostazione tipografica delle parole e dall'esaltazione dei segni della punteggiatura come fossero immagini (Figg. 24 e 25).

²⁴¹ Bentivoglio M., *La poesia concreta giapponese*, in Debenedetti E. e Nigro Covre J. (a cura di), *Scrittura e immagine. L'espressione verbo-visiva fra scrittura e pittura*, Bagatto Libri, Roma, 1992, pp. 99-107, qui p. 99.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ *Ibidem*.

È con *Entropico* invece che il rapporto tra parola e immagine si fa più bilanciato e simmetrico. Le ventotto poesie di questo libro del 1966 quindi sono un'evoluzione rispetto a quelle contenute in *Pop esie*, anche se diciannove di esse sono riprese dal libro precedente.

Entropico è introdotto da un testo di Emilio Isgrò, il quale ritiene che Vaccari riesca, grazie all'estrema pulizia grafica e al nitore dell'immagine, a superare i limiti del collage, «[...] una tecnica di composizione tipicamente novecentesca, che bisogna lasciarsi al più presto alle spalle»²⁴⁴. Vaccari ha compreso che è necessario creare una nuova metrica:

la parola-verbo non è più sufficiente per Vaccari; ed egli tenta la sola operazione possibile in questo momento: far vibrare il materiale verbale, estenuato da secoli di prove e di esperimenti, in uno spazio inconsueto, accostandolo alla figura, alla fotografia. Nessun compiacimento grafico, ma un sincero furore compositivo, con una parola fortemente contaminata, capace di diventare segnale. Vaccari dilata il proprio campo d'indagine trascinando sulla pagina, assieme al puro verbo, anche brandelli di figure: con i problemi metrici che ne conseguono. È un discorso organico: tra parola e immagine, ormai, non ci sono più fratture²⁴⁵.

L'immagine quindi entra nella poesia con lo stesso ruolo del testo: parola e immagine sono equivalenti e vanno letti e interpretati in maniera simultanea.

Un elemento fondante dei collage di Vaccari è l'ironia: egli infatti accosta spezzoni di testi poetici o scientifici a parole della pubblicità, creando contrasti e paradossi. Il tutto poi è affrontato con vivacità e allegria: sono presenti molti punti esclamativi e frasi che risaltano sulla pagina (Figg. 26 e 27).

Questi collage sono lasciati alla libera interpretazione del lettore. Per Vaccari è importante dare un input, stimolare alla riflessione, ma poi sarà il fruitore ad elaborare il significato delle poesie: «[...] significa spostare il processo di elaborazione concettuale dal produttore del libro al fruitore; in altre parole si potrebbe dire che venendo meno la volontà di convincere, ognuno è libero di pensarla come gli pare»²⁴⁶.

²⁴⁴ Isgrò E., [testo introduttivo al volume, senza titolo], in Vaccari F., *Entropico*, Sampietro editore, Bologna, 1966, s.n.p.

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ Vaccari F., *Appunti per una teoria dei libri oggetto*, in "Data", n. 7/8, 1973, pp. 94-95, qui p. 95.

Anche i titoli dei due libri sono significativi: *Pop esie* fa esplicito riferimento alla Pop art. La citazione della Pop art è giustificata dal fatto che, come gli artisti di questa corrente nelle loro opere riprendono elementi della cultura popolare e li utilizzano in un contesto differente, allo stesso modo Vaccari preleva elementi della cultura che lo circonda (cioè quella prodotta dalla società di massa) e li utilizza nella sua arte. L'intento però è differente: la Pop art utilizza gli elementi della cultura popolare a livello visivo e «[...] tende a rivelare le cose banali non per liberarle, ma per leggerle; agisce cioè a livello visivo, ma non concreto, registra e presenta solo l'immagine: il comportamento o l'azione non la riguarda»²⁴⁷.

Vaccari invece vuole indagare queste immagini e questi linguaggi della cultura in cui è immerso, farne emergere i meccanismi e permettere al lettore di ragionare al riguardo.

Entropico ha un titolo che fa riferimento alla formazione scientifica di Franco Vaccari:

l'entropia poggia sul secondo principio della termodinamica, dove si afferma come nella trasmissione di energia in un sistema esiste una parte di questa che progressivamente si degrada aumentando il disordine del sistema stesso. Nel campo della comunicazione intersoggettiva e dell'informazione, la continua trasmissione produce nel linguaggio una perdita di significato, che poi coincide con una perdita della realtà, cui il linguaggio si riferisce²⁴⁸.

. Tale disordine secondo Vaccari si riscontra nel presente:

[...] oggi viviamo in un flusso di notizie, avvenimenti, immagini che rischia di divenire invisibile, inudibile, inafferrabile per il suo stesso eccesso, per troppa presenza e fragranza. [...] Nei termini della teoria dell'informazione, si direbbe che c'è appunto un'abbondanza straripante dell'informazione, e questa rischia di varcare la soglia del rumore, della confusione, così da non essere più avvertita. Ma all'altro estremo bisogna guardarsi dal cadere nel vizio opposto, cioè nella ridondanza²⁴⁹.

²⁴⁷ Celant G., *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo Libri, Bari, 1977, p. 133.

²⁴⁸ Bonito Oliva A., *Le molteplici diramazioni di Franco Vaccari*, in Bonito Oliva A. (a cura di), *Diramazioni*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Mazzoli, 22 maggio - settembre 2010), Galleria Mazzoli, Modena, 2010, pp. 7-11, qui p. 7.

²⁴⁹ Barilli R. (a cura di), *Franco Vaccari. Opere 1966-1986*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, 22 febbraio - 5 aprile 1987), Edizioni Cooptip, Modena, 1987, p. 7.

Lo stesso accade con le immagini, la cui moltiplicazione «[...] crea una situazione di rumore ottico in cui le relazioni scompaiono e, insieme a queste, anche il contesto si dissolve»²⁵⁰.

Vaccari quindi produce «[...] degli sfoltimenti, in quel “tutto pieno”, ma in modo tale da non tradirlo, anzi, da consentirgli un grado adeguato di rivelazione. [...] Non è proprio il caso di aggiungere nuove informazioni a quelle che già circolano con tanta abbondanza»²⁵¹.

L'artista quindi deve lavorare in togliere, cioè isolare elementi della comunicazione per evitare l'entropia:

[...] in *Entropico* [...] sembra che Vaccari ricorra al mezzo troppo “sensato” e consapevole della parola, ma in realtà egli se ne vale per cominciare a “sfoltire” il “tutto pieno” del reticolo dei significati, per introdurre dubbi, per interrompere alcuni relais considerati obbligatori²⁵².

Infatti l'accostamento delle immagini tratte dalla comunicazione di massa alle scritte creano contrasto e stimolano il fruitore a interrogarsi sul processo associativo, creando estraniamento:

[...] lo spettatore si rende conto che il significato attribuito a quella parola scritta o stampata o a quella immagine “letta” abitualmente in tutt'altro contesto, è, alla fine, solo frutto di un condizionamento associazionistico istituzionalizzato dalle norme vigenti dei mass-media²⁵³.

La scelta di utilizzare il collage è poi anche simbolica. Attraverso di esso infatti Vaccari trasmette il meccanismo con cui è ottenuta l'immagine: «l'idea è quella di sottolineare il fatto che l'immagine sia una costruzione, così come il processo costitutivo della visione»²⁵⁴. Vaccari quindi mostra come il linguaggio iconico e

²⁵⁰ Vaccari F., *La discarica di rifiuti: un modello dell'attuale situazione dell'informazione*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), a cura di Roberta Valtorta, Einaudi Editore, Torino, 2011, pp. 86-89, qui pp. 88-89.

²⁵¹ Barilli R. (a cura di), *Franco Vaccari. Opere 1966-1986*, cit., p.7.

²⁵² *Ivi*, p. 9.

²⁵³ Vergine L., *L'annata artistica*, in *Almanacco letterario Bompiani 1968*, Bompiani, Milano, 1967, pp. 155-178, qui p. 168.

²⁵⁴ Madesani A., *La fotografia nel lavoro di Franco Vaccari dagli anni Cinquanta al 1975*, in Madesani A. (testo di), *Franco Vaccari. Fotografie 1955/1975*, catalogo della mostra (Modena, Palazzina dei Giardini, 2 dicembre 2017 - 17 febbraio 2008), Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2007, pp. 5-13, qui pp. 7-8.

linguistico sia una costruzione sociale utilizzando una costruzione artistica, cioè il collage.

2.1.3 La riappropriazione delle immagini della comunicazione di massa

Il titolo del primo libro d'artista di Franco Vaccari, *Pop esie*, risente dell'influenza della Pop Art americana: l'idea che Vaccari riprende è quella di utilizzare immagini della comunicazione di massa combinandole assieme per far emergere nuovi significati. Mentre però la Pop Art analizza l'estetica e la forma delle immagini, l'interesse di Vaccari è più concentrato sulla loro funzione: come il Gruppo 70, anche Vaccari vuole utilizzare il linguaggio e le immagini dei mass media per risvegliare le coscienze dei fruitori riguardo i mezzi di comunicazione.

Entrambi vogliono criticare i mass media per la loro

[...] azione "livellante" nei confronti delle capacità intellettuali e creative degli utenti» e lo fanno col «[...] tentativo di strutturare un codice alternativo, capace, cioè, di portare alla luce le contraddizioni della tecnologia e le arbitrarietà mistificanti dei suoi linguaggi²⁵⁵.

A differenza del gruppo fiorentino però Vaccari non ha alcun intento politico: egli vuole analizzare e rivelare i meccanismi della comunicazione di massa non necessariamente con intento distruttivo, ma per far pensare e riflettere autonomamente il fruitore.

Gli elementi prelevati per realizzare le poesie sono gli stessi (ritagli di giornali, pubblicità e fumetti), ma se i poeti del Gruppo 70 li utilizzano per «adottare i codici tecnologici allo scopo di farli entrare in crisi»²⁵⁶, Vaccari vuole rivelarne i meccanismi nascosti. Il Gruppo 70 infatti teorizza fin dai suoi inizi la "guerriglia semiologica", lotta cui Vaccari non è interessato.

Le immagini che Vaccari sceglie di utilizzare in *Entropico*, volume in cui l'uso delle immagini si fa più pervasivo rispetto che in *Pop esie*, sono immagini tratte da fumetti: i fumetti stessi sono basati sulla compresenza di parola e immagine, oltre a essere un prodotto della società di massa (Figg. 28 e 29).

²⁵⁵ Pignotti L. e Stefanelli S., *La scrittura verbo-visiva*, cit., p. 167.

²⁵⁶ Pignotti L. e Stefanelli S., *La scrittura verbo-visiva*, cit., p. 170.

Il lavoro di Franco Vaccari parte dalla constatazione che oggi viviamo in una società del «tutto pieno», caratterizzata dall'abbondanza e dall'eccesso di informazioni:

il compito dell'artista sarà dunque di lavorare “in togliere”, come si diceva un tempo per la scultura classica, e non certo “in aggiungere”. Ma per riportare il discorso, appunto, nei termini dei processi comunicativi, questo “togliere” corrisponderà a processi di isolamento [...]. O fuor di metafora, converrà introdurre, nel tessuto compatto dell'informazione, come dei margini, delle zone di sfoltimento, delle pause e cesure²⁵⁷.

Vaccari quindi si inserisce in quel motivo teorico della fine degli anni Sessanta che dichiara la morte dell'arte intesa come arte in aggiungere, «[...] a vantaggio dell'ambito dei processi estetici, presi questi, ovviamente, secondo il loro significato etimologico che li rende sinonimi degli atti sensoriali-percettivi»²⁵⁸.

Il concetto di morte dell'arte deriva dal Dadaismo e dal suo padre fondatore, Duchamp, punto di riferimento fondamentale di Vaccari. L'artista modenese si richiama a quello francese nella «liberazione estetica» e nel «recupero dei processi di base»²⁵⁹. Rispetto a Duchamp, Vaccari compie un passo di consapevolezza in più, dato dal fatto che oggi il flusso dell'informazione è accresciuto rispetto a quando Duchamp compiva le sue riflessioni. La causa di questo accrescimento è da ricercarsi nell'incremento dei mezzi tecnologici, che

[...] amplificano a dismisura gli atti, le chiacchiere, gli infiniti atti comunicativi, i minimi quanti dell'intervento culturale cui ciascuno di noi dà luogo ora per ora; in un certo senso è come se l'ionosfera di un immaginario di base si fosse dilatata fino all'inverosimile²⁶⁰.

Vaccari quindi preleva delle immagini di questo flusso di comunicazione e le utilizza nelle sue opere per far sì che il fruitore si renda conto della loro esistenza e della lettura condizionata che ne fa quando esse si trovano nel loro contesto originario. Questa enorme massa di prodotti della comunicazione infatti rischia di rendere le persone cieche e insensibili ad essi, mentre Vaccari avverte la necessità di riportarvi l'attenzione. Cioè,

²⁵⁷ Barilli R. (a cura di), *Franco Vaccari. Opere 1966-1986*, cit., p. 7-8.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 8.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ *Ibidem*.

[...] per un reale rinnovamento della comunicatività artistica, era necessario appropriarsi di ogni aspetto del nuovo lessico, sia visivo che verbale, della società dei consumi, cioè slogan pubblicitari, illustrazioni da rotocalco, cartellonismo, fumetti, fotoromanzi, ecc., in modo da riuscire a portare il nuovo messaggio artistico fuori degli angusti confini dell'élite [corsivo dell'autore]²⁶¹.

Emerge quindi «[...] la consapevolezza che in un'epoca di dittatura delle immagini fossero le stesse immagini precostituite dell'universo dei *mass-media* [corsivo dell'autore] a fornire il materiale più idoneo a tal fine»²⁶².

L'operazione di Vaccari quindi è quella di estrapolare le immagini dei mass media dal loro contesto e riutilizzarle nelle sue poesie visive, così da far rendere conto il fruitore di quanto quelle immagini siano lette, quando si trovano inserite nel contesto della comunicazione di massa, in maniera condizionata e predefinita dagli stessi mass media.

Vaccari attua questo prelievo e isolamento delle immagini della comunicazione di massa non solo dalla carta stampata, ma anche dalla televisione.

Nel 1970 Franco Vaccari espone alla Galleria Blu di Milano e fa seguito alla mostra il libro d'artista intitolato semplicemente *Franco Vaccari*. Oggetto della mostra sono le «immagini captate» dall'artista: Vaccari in questa mostra espone dei fotogrammi tratti dalle immagini televisive (Figg. 30 e 31). L'operazione che viene messa in atto è definita da Gillo Dorfles, autore del testo critico sulla mostra, un'azione di decontestualizzazione:

[...] togliendo dal normale abitudinario contesto della sequenza televisiva - dall'unità sintagmatica cui apparteneva - un singolo elemento visivo, distinto, discreto - quasi morfema artatamente isolato dal fluire dei vocaboli televisivi - Vaccari lo ha fisato fotograficamente con l'aiuto d'un altro occhio meccanico; con l'obiettivo fotografico ha isolato un singolo fotogramma nel flusso filmico e lo ha decontestualizzato, ingrandendolo [...]²⁶³.

Le immagini così captate rivelano delle «[...] qualità formali, ma anche metaforiche, traslate, ed anche "pittoriche", che, nel rapido scorrere sul video, non sarebbero mai

²⁶¹ Di Genova G., *In principio era l'immagine. Note a margine della Poesia Visiva*, cit., p. 126.

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ Dorfles G., *Le "immagini captate" di Franco Vaccari*, in Vaccari F., *Franco Vaccari*, Galleria Blu, Milano, 1970, s.n.p.

state decifrate e registrate»²⁶⁴. Gli scatti quindi dimostrano una polisemia e un'ambiguità morfologica e semiologica che consente spesso una lettura su più livelli. Tale insieme e somma di significati non può essere registrata e compresa dallo spettatore davanti alla televisione, «proteso com'è alla ricerca del normale significato "narrativo" del racconto»²⁶⁵: Vaccari allora fa per lui un'operazione di prelievo, che rivela l'«inconscio televisivo» o, riprendendo il titolo di un suo video del 1968, la «placenta azzurra»²⁶⁶.

L'artista rivela così come «tutti, oggi, siamo, spesso e più di quanto non si creda, vittime di formulazioni inconscie dovute ai meccanismi che abbiamo inventato e che innocentemente manipoliamo»²⁶⁷. Diventarne coscienti è allora nostro dovere e le immagini captate «[...] mettono in guardia su quello che il visore televisivo ci ammanisce, troppo spesso senza che lo si sappia, e senza che se ne sappia apprezzare alcune nascoste qualità formali»²⁶⁸.

Questa operazione di togliere l'immagine televisiva dal suo ambiente per rendere visibili le caratteristiche del linguaggio televisivo «[...] non è solo un gesto. Essa esige un atteggiamento nuovo da parte dell'artista, o meglio esige un artista di tipo nuovo. Esige un artista anonimo che rinunci ad accentuare la propria individualità e originalità per lasciar parlare il mezzo»²⁶⁹.

La stessa operazione di prelievo e isolamento, al fine di evidenziare e mettere in risalto, viene fatta da Vaccari su tutti i tipi di immagini della comunicazione di massa: da quelle della pubblicità, a quelle del fumetto, a quelle della televisione, fino a quelle dei graffiti urbani.

Vaccari nel compiere questa azione

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Con l'espressione «placenta azzurra» Vaccari si riferisce a quella luce azzurrognola che le televisioni di alcuni anni fa emettevano, rendendo i salotti degli spettatori simili a un grembo materno dalla luce azzurra, che avvolge e tiene stretto dentro di sé colui che guarda la televisione.

²⁶⁷ Dorflès G., *Le "immagini captate" di Franco Vaccari*, cit., s.n.p.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ Palazzoli D., *La placenta azzurra* (1972), in Leonardi N., *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Postmedia Books, Milano, 2007, pp. 25-29, qui pp. 26-27.

[...] non si è staccato dalla massa, ma è anzi partito dall'assunzione che il suo destino non è una salvezza negata ai più. È nel riconoscere le caratteristiche di assuefazione a questo grembo artificiale ed avvolgente, che nutre il nostro inconscio del suo prodotto, che consiste l'operazione critica. Non nel negare individualmente questo mezzo pervasivo, ma nel riconoscere i suoi effetti per poter rientrare dentro la propria pelle²⁷⁰.

La posizione di Vaccari cioè non è quella di chi ha compreso come superare o negare questa pervasività dei mezzi di comunicazione di massa, ma egli si pone semplicemente come colui che constata la loro esistenza e la fa notare a chi potrebbe non esserne pienamente consapevole.

L'arte che ne risulta è quindi da interpretarsi «come operazione e non come prodotto, come ideazione o progetto esecutivo e non come oggetto finito, fruibile passivamente. Il fruitore, infatti, è invitato a continuare l'operazione, a entrare nel processo [...]»²⁷¹.

2.2 Poesia anonima o trovata

2.2.1 L'occultamento dell'autore

L'occultamento dell'autore, uno dei fili conduttori di tutta l'opera di Franco Vaccari, emerge con i libri d'artista *Le tracce* (1966) (Fig. 32) e *Strip-street* (1969) (Fig. 33). Entrambi sono libri di poesia anonima o trovata, cioè sono delle raccolte di fotografie in bianco e nero di graffiti trovati su muri di diverse città ed espressione di desideri e pensieri di anonimi autori.

Franco Vaccari rispetto a questi graffiti si pone in maniera distaccata: si limita a sceglierli e poi il suo ruolo sparisce dietro all'azione della macchina fotografica.

Secondo Luca Panaro, studioso esperto dell'opera di Franco Vaccari,

non c'è più l'artista, ma un suggeritore di recuperi esistenziali (le poesie dei non poeti) [...]. L'artista dietro all'apparecchiatura fotografica non crea un prodotto, un manufatto - cioè un oggetto apprezzabile dal punto di vista estetico - ma compie una riflessione, una elaborazione intellettuale utile alla comprensione

²⁷⁰ *Ivi*, p. 29.

²⁷¹ Bonfiglioli P. (a cura di), *Franco Vaccari*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria de' Foscherari, marzo-aprile 1976), Grafis, Bologna, 1976, s.n.p.

della realtà conscia e inconscia della nostra epoca²⁷².

Vaccari lascia lavorare la macchina fotografica, che permette di vedere quello che l'occhio umano non riesce a percepire. La macchina fotografica, in quanto prodotto di una determinata cultura, cioè quella contemporanea, realizza un

[...] prodotto carico di senso, anche (e in modo migliore - secondo Vaccari), in assenza di un regista che ne diriga la posa. In tal modo si ottengono due risultati interessanti [...]: 1) L'eclissarsi dell'autore dietro al mezzo di cui si serve per compiere la propria esperienza intellettuale. 2) La scoperta di un inconscio collettivo genuino, non filtrato dall'occhio attento e giudicante del fotografo²⁷³.

Ciò che emerge quindi non è la soggettività del fotografo, ma l'oggettività della macchina fotografica, che si limita a registrare un aspetto della realtà a noi indifferente o sconosciuto. La fotografia registra le poesie anonime, senza interpretarle, come invece farebbero altre arti quali la pittura e il disegno, ma semplicemente restituendole allo spettatore come parti del mondo e non come descrizioni di esso.

La macchina fotografica dunque non impone la soggettività dell'operatore sull'oggetto fotografato, ma cattura quest'ultimo attraverso il suo inconscio tecnologico.

L'inconscio tecnologico della macchina è quell'attività produttiva indipendente con cui la macchina dà forma a ciò che la attraversa: la macchina infatti produce un'attività autonoma che esiste senza l'intervento dell'uomo e che gli è incontrollabile²⁷⁴. La macchina fotografica

[...] presenta in modo esemplare la caratteristica di ogni strumento di produzione: quella di obbedire a un codice simbolico che non ha affatto bisogno di essere istituito da una convenzione preliminare in quanto obbedisce già alle convenzioni più profonde e diffuse della cultura in cui è sorto²⁷⁵.

Essa cioè

²⁷² Panaro L., *L'occultamento dell'autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, Edizioni APM, Carpi, 2007, p. 19.

²⁷³ *Ivi*, pp. 19-20.

²⁷⁴ *Ivi*, pp. 20-23.

²⁷⁵ Vaccari F., *Struttura dell'immagine fotografica*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), a cura di Roberta Valtorta, Einaudi Editore, Torino, 2011, pp. 9-16, qui p. 11.

[...] si limita a imporre leggi strumentali, che esauriscono la sua realtà, a elementi di altra provenienza. L'ipersemplicità della macchina confrontata alla complessità di funzionamento dell'inconscio umano ha una contropartita nell'enorme produttività di cui essa è capace²⁷⁶.

La macchina fotografica infatti attraverso il suo inconscio tecnologico struttura l'immagine secondo i concetti caratteristici della società che l'ha prodotta: «l'immagine fotografica ha quindi sempre un senso anche e forse soprattutto in assenza di un soggetto cosciente. Il che equivale a dire che non è importante che il fotografo sappia vedere, perché la macchina fotografica vede per lui»²⁷⁷.

Anzi, Vaccari arriva ad affermare che «[...] si può parlare di fotografie solo quando queste sono il risultato dell'azione strutturante dell'inconscio tecnologico»²⁷⁸.

Generalmente si identifica il fotografo dilettante con qualcuno di incapace di elevarsi a professionista, ma nel campo della fotografia «[...] è invece il dilettante a essere l'esaltazione del professionista: è lui infatti che sta più vicino al noema della Fotografia»²⁷⁹.

I fotografi professionisti infatti sono presi dalla ricerca stilistico-formale e non comprendono le potenzialità dell'inconscio tecnologico:

il fotografo di professione, come qualsiasi bravo artigiano, cura il suo prodotto affinché sia ben fatto, originale e quindi vendibile sul mercato. Il fotografo dilettante invece non ha nessun interesse legato alla fotografia - né artistico, né economico - esso si "limita" ad osservare dall'esterno la disciplina che lo appassiona. Proprio per questo è un privilegiato; ha la possibilità di vedere quello che l'addetto ai lavori ignora. L'amatore non deve dimostrare la sua abilità nel destreggiare il mezzo, quindi non ha motivo di anteporre se stesso all'apparecchio fotografico²⁸⁰.

Franco Vaccari quindi è come un fotografo dilettante, che si eclissa dietro lo strumento fotografico.

Invisibile dietro la lente o lo schermo, l'artista non rinvia la definizione di se stesso a una stazione ultima o a una circolarità senza fine; semplicemente si

²⁷⁶ Vaccari F., *L'inconscio tecnologico*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), a cura di Roberta Valtorta, Einaudi Editore, Torino, 2011, pp. 3-8, qui. p. 5.

²⁷⁷ Vaccari F., *Struttura dell'immagine fotografica*, cit., p. 11.

²⁷⁸ Vaccari F., *Fotografia e arte. Il pittorialismo e l'A-foto*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), a cura di Roberta Valtorta, Einaudi Editore, Torino, 2011, pp. 42-45, qui p. 43.

²⁷⁹ Barthes R., *La camera chiara. Note sulla fotografia* (1980), Einaudi, Torino, 2003, p. 99.

²⁸⁰ Panaro L., *L'occultamento dell'autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, cit., p. 25.

astrae nella forma del creare, anteriore a qualsiasi oggettivazione, scompare nel processo creativo [...]»²⁸¹.

Secondo Barthes «la veggenza del Fotografo non consiste tanto nel “vedere” quanto piuttosto nel trovarsi là»²⁸². Il ruolo della soggettività del fotografo è quindi secondario, più importanti sono la casualità e l'azione dell'inconscio tecnologico.

Vaccari nell'inconscio tecnologico vede «la possibilità di scardinare i suoi condizionamenti visivi e arrivare in questo modo a quello che non sapeva»²⁸³.

La fotografia infatti ha

in sé la capacità straordinaria di conservare quanto abbiamo visto e anche qualcosa di più [...]. In tal senso è un'accettazione della casualità che è approvazione della presenza di informazioni involontarie, parassite, in un mondo, il nostro, in cui le immagini sono spesso inutili, violente, prive di significato²⁸⁴.

Una caratteristica fondamentale della fotografia è infatti la sua registrazione dell'elemento casuale e «comunemente si ritiene che la capacità di neutralizzare la irruzione del casuale sia direttamente proporzionale al valore del fotografo»²⁸⁵, il quale prova timore di fronte a quanto non può controllare e cerca di utilizzare la macchina fotografica come strumento di conferma di quanto già conosciuto. «Ma quanto più ci si sovrappone all'azione dell'inconscio tecnologico tanto più determinanti risultano gli inconsci che operano alle spalle del soggetto e, in modo particolare, l'inconscio sociale»²⁸⁶.

Accettare invece la casualità significa accettare la presenza di informazioni involontarie, zone di mistero in cui il rapporto tra gli elementi è ignoto, strutturato a nostra insaputa dal mezzo stesso.

²⁸¹ Bonfiglioli P. (a cura di), *Franco Vaccari*, cit., s.n.p.

²⁸² Barthes R., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, cit., p. 49.

²⁸³ Madesani A., *La fotografia nel lavoro di Franco Vaccari dagli anni Cinquanta al 1975*, cit., p. 8.

²⁸⁴ *Ibidem*.

²⁸⁵ Vaccari F., *Fotografia e potere*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), a cura di Roberta Valtorta, Einaudi Editore, Torino, 2011, pp. 29-37, qui p. 29.

²⁸⁶ *Ibidem*.

Nell'occultarsi in quanto autore, Vaccari riprende ancora una volta il suo artista di riferimento, Duchamp. Infatti quest'ultimo «[...] non esibisce nessuna abilità, si limita a scegliere gli oggetti più neutri possibili, i prodotti più anonimi dell'industria [...]. Duchamp firma prodotti che espone come opera d'arte per richiamare su di essi il massimo di intensità dello sguardo»²⁸⁷. È un'operazione simile a quella che fa Vaccari, il quale fotografa tracce lasciate da altri sotto forma di graffiti e ne pubblica le immagini firmando il libro.

Il prelievo di una parte del mondo per farne notare l'esistenza all'osservatore «[...] esige un atteggiamento nuovo da parte dell'artista, o meglio esige proprio un artista di tipo nuovo. Esige un artista anonimo che rinunci ad accentuare la propria individualità e originalità per lasciare parlare il mezzo»²⁸⁸.

Spesso infatti l'artista è abituato a «[...] farsi bello con ciò che non gli appartiene. Molti hanno imparato che il fatto stesso di fare un quadro, di scattare una fotografia, di pubblicare uno scritto, di proiettare un film, ti danno un certo potere: ti creano l'aura del creatore»²⁸⁹. Esaltati dal prodotto però, questi artisti non si chiedono se tale prodotto sia utile oppure no e nemmeno indagano gli strumenti per capire quanto ciò che viene comunicato sia il proprio messaggio e quanto il messaggio dello strumento.

Marx aveva messo il dito nella piaga, quando aveva denunciato il potere che derivava a chi possedeva gli strumenti di produzione. Solo che invece di insistere affinché le masse prendessero coscienza del potere degli strumenti, dei loro limiti e di invitare a un uso più consapevole degli stessi, pensò che la panacea consistesse in una distribuzione del potere e del possesso ad esso connessi²⁹⁰.

L'uomo invece, «[...] come singolo che sfrutta macchine ed energie artificiali per affermare la sua personalità, si deve tirare da parte e cominciare a considerare spassionatamente e con distacco gli effetti dello strumento, e le relazioni che esso finisce per stabilire e provocare»²⁹¹.

²⁸⁷ Vaccari F., *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, S.T.E.M. Mucchi, Modena, 1978, s.n.p.

²⁸⁸ Palazzoli D., *La placenta azzurra* (1972), cit., qui pp. 26-27.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 27.

²⁹⁰ *Ibidem*.

²⁹¹ *Ibidem*

Vaccari si occulta come artista non solo nei due libri di poesie anonime o trovate, ma anche nella maggior parte delle sue *Esposizioni in tempo reale*. Infatti l'artista è colui che dà l'input iniziale all'azione, ma poi sparisce lasciando che sia il pubblico a sviluppare e continuare l'esposizione.

La sua *Esposizione in tempo reale* che ha ottenuto più successo esemplifica bene questo concetto. Durante la XXXVI Biennale d'arte di Venezia, Franco Vaccari mette nella sala a lui dedicata una cabina photomatic e sulle pareti scrive «Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio».

Il giorno di apertura dell'esposizione, Vaccari si limita a scattarsi una strip di fotografie e ad appenderla al muro, solamente per dare il via all'azione. Da quel momento in poi l'artista non è più presente nella sua opera: sono i visitatori che con la loro accettazione dell'invito a fotografarsi e appendendo la strip creano l'*Esposizione in tempo reale*.

La stessa idea torna in molte altre *Esposizioni in tempo reale* di Vaccari: un altro esempio è quello dell'esibizione del 6 marzo 1971 alla Galleria 2000 di Bologna.

In quell'occasione Vaccari si reca in treno alla galleria dove deve tenere l'esposizione, seguito e fotografato per tutto il viaggio da due fotografi. Arrivato in galleria, appende il biglietto del treno e i fotografi continuano a scattare fotografie sia a lui sia, soprattutto, ai visitatori. Le istantanee vengono man mano appese alle pareti, accumulandosi. Alla fine della mostra, Vaccari riprende il biglietto e se ne va.

L'artista quindi pensa e inventa l'esposizione, ma poi si limita a darle l'input: in questo caso facendo da soggetto alle prime foto, mentre poi l'attenzione si sposta sui visitatori, soggetti delle foto che vengono continuamente appese ai muri.

Il ruolo di Vaccari quindi è un ruolo che si svolge a priori e che non emerge durante l'esposizione. Infatti «la riuscita dell'operazione è affidata al caso e all'azione-reazione del binomio artista-pubblico con quell'alto margine di “rischio” che l'artista assume su di sé»²⁹².

²⁹² Zanelli M., *Dalla parte della fotografia*, in Zanelli M. (a cura di), *Franco Vaccari. Camere con vista e altre storie. Esposizioni in tempo reale e video dal 1966 al 2002*, catalogo della mostra (Gonzaga, Ex Convento di S. Maria, 27 ottobre - 1 dicembre 2002), Publi Paolini, Mantova, 2002, pp. 7-19, qui p. 9.

Questo meccanismo di occultamento dell'autore presente nelle *Esposizioni in tempo reale* si ritrova nel meccanismo della fotografia: l'autore diventa solo operatore e innescatore, è la macchina che fa il resto. Sarà anzi poi il fruitore a dare un senso alla fotografia:

l'interesse dell'atto fotografico che si sposta sulla ricezione più che sulla produzione dell'immagine corrisponde esattamente alla funzione del fruitore che diventa fondamentale rispetto a quella autorialità tradizionale dell'artista ormai definitivamente trasformata nelle operazioni di arte-comportamento di Vaccari²⁹³.

Allo stesso modo, il suo ruolo nei libri *Le tracce* ed *Strip-street* è quello di scegliere i graffiti, realizzarne le fotografie, anche se nelle sue intenzioni agisce primariamente l'inconscio tecnologico, e unire questi scatti. L'interpretazione degli accostamenti delle immagini (Fig. 34) e, in *Strip-street* anche delle parole (Fig. 35), è poi lasciata al fruitore, cui Vaccari vuole aprire gli occhi su un mondo di tracce spesso ignorate.

La tecnica fotografica utilizzata da Vaccari per queste pubblicazioni è

una tecnica fotografica che è, prima di tutto, tecnica di "scrittura" - non racconto, non fissazione di istanti privilegiati, non reportage né "historia", ma invenzione fantastica - e, in secondo luogo, fusione, osmosi tra l'idea statica dell'oggetto colto dall'obiettivo (in quanto dato "nella" realtà storico-sociale dell'oggi) e la premonizione, la scommessa di una sua più o meno prossima "liberazione" nella realtà storico-sociale del domani²⁹⁴.

L'artista con le fotografie dei graffiti tenta infatti di impadronirsi del mondo: «un'appropriazione diretta del mondo che però è anche e soprattutto "salto" nel mondo, non proiezione del proprio privato io sulla realtà esterna, ma assunzione centripeta di essa verso l'obiettivo, che fa tutt'uno con l'occhio»²⁹⁵.

2.2.2 I graffiti come poesie anonime

Franco Vaccari in *Le tracce* e in *Strip-street* fotografa dei graffiti, tracce lasciate da anonimi autori che fanno parte del paesaggio urbano e che non sono tradizionalmente considerate opere d'arte. La differenza tra le due pubblicazioni sta nel fatto che nel

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ Spatola A., [testo introduttivo al volume, senza titolo], in Vaccari F., *Le Tracce*, Sampietro Editore, Bologna, 1966, s.n.p.

²⁹⁵ *Ibidem*.

primo libro le fotografie non sono accompagnate da scritte o spiegazioni, mentre in *Strip-street* sono presenti didascalie secche ed essenziali, così come sono chiare e dirette le fotografie.

Nella prima didascalia di *Strip-street* l'artista dà una breve definizione del graffito ed elenca i luoghi dove è possibile trovarne (Fig. 36):

Il graffito come lo humour è un sistema di comunicazioni, non ha niente a che fare con la teoria, ma è tutto calato nell'esperienza immediata.

Niente letteratura, nessun filo narrativo, ma espressione sintetica di una situazione esistenziale.

I graffiti si possono trovare nei seguenti luoghi:

caserme metropolitane latrine sottoscala portici ascensori ospedali cabine telefoniche giardini pubblici condomini case abbandonate ponti monumenti manifesti cabine sulla spiaggia santuari cupole casini da caccia scuola cinema università libri delle biblioteche automobili impolverate spogliatoi ippodromi vetrine in allestimento neve treni teste calve stadi carri armati armadi dei collegi sale d'aspetto fermate dei filobus scantinati bunker palestre bar yuke box alberi palizzate garitte sale da ballo marciapiedi lavatoi dormitori navi gavette calci di fucile bombe missili strade bicipiti ospizi elmetti sabbia vetri bottiglie castelli chiese cortili panchine bacheche celle dell'inquisizione campi di concentramento rifugi antiaerei grotte prigionieri²⁹⁶.

Da queste frasi si capisce come il graffito sia l'espressione di un'urgenza, di una necessità di comunicare che non ha alcuna aspirazione letteraria o narrativa. Questa urgenza espressiva si esprime nei luoghi più disparati, elencati dall'autore con punte di ironia. Chi scrive sui muri «[...] lo fa a volte per un bisogno sfacciato di esibizionismo e anche per liberarsi, per avere un transfert. Per un di più di sessualità da sfogare»²⁹⁷. I graffiti infatti sono quasi sempre di carattere erotico e sessuale: le scritte sui muri sono una liberazione, uno sfogo spesso compiuto da ragazzini.

I testi che accompagnano vari di questi graffiti sono tratti dalla pubblicità e dunque hanno quel caratteristico «tono perentorio e finto-poetico. Sognante e ruffianesco»²⁹⁸ tipico del linguaggio pubblicitario (Fig. 37).

L'accostamento dialettico che ne deriva quindi è chiaro:

[...] le scritte pubblicitarie (che parlano sempre di simbolo sessuale, di concepimento erotico) invitano a fare la stessa cosa di cui parlano ingenuamente, grossolanamente le scritte sulle porte dei gabinetti del cinema.

²⁹⁶ Vaccari F., *Strip-street*, Agenzia, Paris, 1969, s.n.p.

²⁹⁷ Turrone G., *Franco Vaccari: «Strip-street»*, Agenzia, 1969, in "Popular Photography italiana", n. 144, ottobre 1969, p. 13.

²⁹⁸ *Ibidem*.

Solo che le scritte murali sono semplici, dirette, vengono della stessa matrice umana, dalla nostra animalesca necessità di vivere²⁹⁹.

Al contrario «[...] la società dei consumi dà l'illusione della vita e della felicità. Ci dà l'oppio. Il sogno. La visione onirica si dilata, fino a diventare letteratura (buona, cattiva), cinema, fotografi (i bravi maghi della società dei consumi)»³⁰⁰.

Vaccari è «iconoclasta» perché sceglie queste immagini di rottura e lo fa intenzionalmente: «quando le abbiamo viste siamo più puliti [...]. Siamo stanchi dei maestri. Odiamo ormai la bella fotografia fine a se stessa. Vaccari ci dà l'essenza della vita. Porca dannata meravigliosa calda»³⁰¹.

Queste parolacce e queste immagini oscene sono pulite, oneste, sono espressioni reali: sono «[...] noi. Noi non ancora guastati dagli altri. Noi col nostro peso di vita, di destino, di buio, di chiaro»³⁰².

L'accostamento della pubblicità ai graffiti ha anche un'altra motivazione: la prima infatti influisce sulla seconda:

[...] gli innumerevoli autori che hanno inconsapevolmente contribuito a questo volume appartengono a quell'umanità senza volto che riempie le strade e che viene quotidianamente colpita, come tutti noi, dai messaggi della nuova iconografia, [...] la loro "asocialità", a dire il vero, non è affatto "astoricità", è anzi una passione carica di presente e drammaticamente, metodicamente sconvolta dalla civiltà delle immagini³⁰³.

Questi anonimi autori quindi si trovano imprigionati in un costume che tende alla creazione di modelli standard di comportamento e che relega il sesso nell'oscenità, salvo poi servirsene come strumento di convinzione pubblicitaria. Essi quindi si ribellano con un mezzo diretto e primitivo come il graffito (Fig. 38). Allora

l'incosciente erotico si unisce a un esibizionismo sfrenato, e trova nell'anonimato la forza di scatenarsi. I tabù linguistici vengono polverizzati, le forme di interdizione e di eufemismo scavalcate: l'anima dell'uomo

²⁹⁹ *Ibidem.*

³⁰⁰ *Ibidem.*

³⁰¹ *Ibidem.*

³⁰² *Ibidem.*

³⁰³ Spatola A., [testo introduttivo al volume, senza titolo], cit., s.n.p.

contemporaneo e quella del “primitivo” si ritrovano sullo stesso piano³⁰⁴.

Vaccari quindi compie un viaggio in questa componente “primitiva” dell’uomo, che trova sfogo sui muri.

Perché se davvero esistono categorie come il volgare e l’osceno, l’operazione compiuta da Vaccari risulterà allora essere un procedimento di rivalutazione critica di esse in quanto “strutture” espressive degnamente accoglibili in un campo estetico ormai dilatato, com’è necessario, al di là di un parnaso plastico e letterario, verso i campi ad esso strettamente connessi delle scienze psicologiche, sociologiche, antropologiche³⁰⁵.

L’operazione di Vaccari quindi non si limita alla comprensione di questo lato “selvaggio” dell’uomo, ma queste raccolte di graffiti portano con loro anche un «conturbante valore estetico»³⁰⁶ che risulta dalla commistione di elegiaco, tragico e grottesco. «Ci sentiamo di fronte ad esso come di fronte ad una oscura forza che ci sfugge (e che ci sfugge anche perché ci sfuggono le regole della nuova pitocca che Vaccari tenta qui di inventare), qualcosa di assurdo, ma con segno positivo, non negativo»³⁰⁷. Questi graffiti quindi hanno una forza che ci attrae, in quanto espressione dell’inconscio collettivo e che quindi in fondo accomuna tutti gli uomini. Secondo Vaccari la diffusione della coscienza di trovarsi in un mondo entropizzato, in una struttura ormai chiusa, spegne ogni atteggiamento costruttivo, fiducioso e positivo.

Le uniche direzioni possibili di ricerca sono da un parte quella di una lucida presa di coscienza della sostanziale chiusura del mondo, cioè della sua tautologia, e dall’altra il recupero di tutte le superstiti energie vitali che sono riuscite a sfuggire alla rimozione, in primo luogo i desideri³⁰⁸.

È in questo senso che vanno letti i graffiti, «poesia anonime di chi vuole lasciare una traccia del proprio passaggio»³⁰⁹. Essi non possono essere oggetto di alcuna

³⁰⁴ *Ibidem*.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Ibidem*

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ Vaccari F., [contributo senza titolo], cit., s.n.p.

³⁰⁹ *Ibidem*.

mercificazione, ma sono un coro di voci anonime che esprime i propri desideri e rivolte.

I graffiti costituiscono il più radicale rifiuto di ogni strumentalizzazione, sono l'espressione più immediata di una situazione esistenziale, che tenta di forzare l'opaca resistenza del mondo, che rifiuta l'esistenza di luoghi privilegiati e che di tutti i luoghi si appropria in un'unica, enorme dilatazione del desiderio³¹⁰.

L'azione dell'artista è ancora una volta di prelievo, come con le immagini della comunicazione di massa utilizzate nelle poesie visive. Anche in questo caso la decontestualizzazione è utile a mettere in evidenza queste tracce e farle notare, poiché si tratta di elementi del paesaggio urbano che normalmente non vengono considerati o vengono rimossi.

Infatti, viviamo inconsapevolmente in un mondo coperto di segni, testimoni del passato e del presente: «ci muoviamo in una foresta di superfici macchiate, incise, disegnate, incrostate, scritte, urtiamo contro di esse come contro uno specchio, e quelle più antiche ci riflettono come quelle contemporanee»³¹¹. Il filo quindi che unisce le iscrizioni nelle caverne preistoriche al cartellone pubblicitario di oggi è un filo ininterrotto.

Quando si prende contatto con queste testimonianze, ci si rende conto della loro natura complessa e di «[...] come la corrente di un fiume i messaggi scorrono ai diversi livelli a diverse velocità, e la forza più corrosiva è quella del livello più basso, dove l'acqua trascina fango e sassi contro la diga del comportamento linguistico ufficialmente adottato da una società»³¹².

Ma

[...] la decenza vuole anche che le iscrizioni siano cancellate, e soltanto la macchina fotografica può tempestivamente salvare questo materiale per il futuro, soltanto la macchina fotografica può operare su di esso come l'archeologo opera sui reperti, strappandoli alla distruzione, fissandone il volto definitivo, catalogandoli³¹³.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ Spatola A., [testo introduttivo al volume, senza titolo], cit., s.n.p.

³¹² *Ibidem*.

³¹³ *Ibidem*.

Vaccari quindi con questa operazione raccoglie e documenta una certa creatività popolare che altrimenti andrebbe dispersa.

La sua azione sull'oggetto non si limita a fissarlo, bensì vuole «[...] metterlo in questione, farlo “nascere” sotto nuova forma e al limite, appunto, crearlo»³¹⁴. A Vaccari infatti «[...] non interessano tanto i risultati dell'operazione quanto piuttosto le modalità di essa, la tecnica operativa»³¹⁵. Queste tracce infatti

[...] nei loro valori diversi e strettamente complementari (antropologici, sociologici, psicologici, estetici), sono storicamente determinabili soltanto in quanto l'obiettivo fotografico “apre” su di essi una prospettiva operativa, prospettiva non legata a definizioni a priori dei valori stessi [...] ma prospettiva “verso” un orizzonte dinamico³¹⁶.

Da questo punto di vista dunque, *Le tracce* e *Strip-street* non si allontanano molto dai precedenti libri di poesia visiva: in entrambi i casi il lavoro è un lavoro di demistificazione della «[...] tendenza sociale imperante alla utilizzazione e mistificazione (a scopi prevalentemente pubblicitari e comunque di persuasione più o meno occulta) degli stimoli “naturalisti” degli esseri umani»³¹⁷. Tali miti mistificati pervadono la società e il panorama iconografico in cui viviamo, dunque qualcuno cerca di battersi contro di essi, «[...] forse inconsapevolmente e forse soltanto per istinto di conservazione [...] con i preziosi elementi rituali di questa attività sotterranea»³¹⁸.

La differenza però rispetto a *Pop esie* ed *Entropico* sta nel fatto che nelle poesie visive Vaccari utilizza come elementi iconici degli elementi appartenenti «[...] ad una sfera di “ufficialità”, l'emittente essendo la cultura di massa o l'operatore poetico stesso»³¹⁹. Nel caso di *Le tracce* e *Strip-street* «[...] i segni usati in funzione di scrittura poetica appartengono invece all'ufficiosità, all'anonimato, “signes trouvés”

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ibidem*

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ Favari P., *Strumenti verbali ed iconici nella scrittura poetica italiana dal 1895 ad oggi*, cit., p. 28.

che il poeta individua per mezzo della fotografia e rimette in circolazione arricchiti di nuovi significati»³²⁰.

Quello che emerge quindi rispetto ai lavori precedenti è un interesse antropologico di Vaccari e verso quelle forme della cultura e dell'espressione umana che non appartengono all'ufficialità, ma che si sviluppano nei sotterranei³²¹. Vaccari quindi approccia quella cultura «[...] alternativa, quella che contestava la cultura ufficiale e che ha contribuito a preparare il terreno alla grande contestazione del '68»³²².

Tale cultura alternativa e sotterranea non è ancora oggetto di studi accademici e ufficiali negli anni Sessanta in cui Vaccari pubblica *Le tracce* e *Strip-street*, ma sicuramente sono gli anni in cui essa nasce come ribellione alla cultura certificata e ufficiale.

I primi riconoscimenti del graffitismo e della street art da parte del mondo artistico ufficiale risalgono agli anni Settanta e si tratta per lo più di esperienze nordamericane. Nel 1974 infatti viene pubblicato il libro *The Faith of graffiti* di Jon Naar, una vasta documentazione fotografica della nascita del writing a New York, e nel 1979 nel Bronx inaugura lo spazio Fashion Moda, dove l'anno successivo si tiene il primo graffiti show. Lo spazio e i suoi artisti di riferimento vengono invitati nel 1982 a Documenta 7 a Kassel: qui espongono due artisti legati a Fashion Moda e che diventeranno punti di riferimento del graffitismo, Jean-Michel Basquiat³²³ e Keith Haring.

In Italia notizia di queste sperimentazioni statunitensi arriva negli anni Ottanta coi reportage di Francesca Alinovi per "Flash Art" e grazie alla sua mostra *Arte di frontiera*, tenutasi a Bologna nel 1984³²⁴.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ *Nei sotterranei* è il titolo di una pellicola del 1965 di Franco Vaccari che riprende in buona parte il materiale fotografico utilizzato per *Le tracce*.

³²² Zanfi C., *Franco Vaccari si racconta. Una conversazione con Claudia Zanfi*, in Zanfi C. (a cura di), *Franco Vaccari. Fuori schema. 1966-2001. Film, video, videoinstallazioni, esposizioni in tempo reale, web*, Artshow edizioni, Milano, 2001, pp. 8-21, qui p. 8.

³²³ È curioso notare come la prima personale di Basquiat si tiene proprio in Italia e proprio a Modena, città di origine e residenza di Vaccari, alla Galleria Mazzoli nel 1981.

³²⁴ Doghiera D., *Gli anni Settanta-Novanta*, in Doghiera D., *Street Art*, allegato a "art e dossier", n. 315, novembre 2014, pp. 15-25.

In Italia invece, nel 1974 si tengono, durante la Biennale di Venezia, una serie di happening di pittori muralisti cileni, esuli in Europa dopo il golpe di Pinochet³²⁵.

Naturalmente lo scopo dell'interesse di Vaccari per i graffiti non è quello di elevarli a forme artistiche che trovino spazio nelle gallerie e nelle esposizioni d'arte né è presente la pretesa di scoprire una nuova forma d'arte, ma è in ogni caso interessante notare l'interesse dell'artista per una forma di espressione che sarà oggetto di attenzione solo anni dopo la pubblicazione dei suoi libri *Le tracce* e *Strip-street*.

2.2.3 La fotografia come traccia e come ready-made

Per spiegare l'idea di fotografia come traccia e come ready-made è utile partire dalla semiotica di Charles Sanders Peirce. Innanzitutto egli definisce cosa sia un segno: «[...] qualsiasi cosa che, determinata da un oggetto, determina un'interpretazione determinata, attraverso il segno stesso, dal medesimo oggetto [corsivo dell'autore]»³²⁶. La fotografia quindi è un segno, essendo determinata da un oggetto e determinando un'interpretazione dell'oggetto stesso attraverso di sé.

Peirce poi divide i segni in tre categorie, *icon*, *index* e *symbol*, secondo il rapporto che essi hanno col loro oggetto:

[...] una analisi dell'essenza del segno dimostra che ogni segno è determinato dal suo oggetto: in primo luogo, quando chiamo il segno *Icona* [corsivo dell'autore], partecipando dei caratteri dell'oggetto; in secondo luogo, quando chiamo il segno *Indice* [corsivo dell'autore], essendo realmente e nella sua stessa esistenza individuale connesso con l'oggetto individuale; in terzo luogo, quando chiamo il segno *Simbolo* [corsivo dell'autore], attraverso la certezza più o meno approssimativa che esso sarà interpretato come denotante l'oggetto, in conseguenza di un abito (uso questo termine in quanto comprendente anche una disposizione naturale)³²⁷.

Dunque l'icona è fondata su un rapporto di somiglianza tra il segno e il rappresentato; l'indice su una relazione fattuale; il simbolo su un carattere convenzionalmente attribuito. Un'icona allora potrebbe essere un ritratto, legato al modello da un rapporto di somiglianza; il fumo è da considerarsi indice del fuoco,

³²⁵ Portinari S., *Anni settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia, 2018, pp. 239-240.

³²⁶ Peirce C. S., *Opere*, a cura di Bonfantini M. A., Bompiani, Milano, 2003, p. 213.

³²⁷ *Ibidem*.

poiché è prodotto da questo e dunque i due elementi intrattengono una relazione concreta; le parole sono simboli che si riferiscono agli oggetti per convenzione³²⁸.

Una discriminante decisiva tra icona e indice sta nella presenza o meno di un codice: l'indice infatti è un segno talmente connesso col proprio referente da risultare privo di codificazione. Il codice interviene invece quando c'è trasformazione e dunque il passaggio da referente a segno necessita un percorso di ricongiungimento, come nel caso dell'icona³²⁹.

Nel definire se un segno sia icona o indice allora non si valuta il grado di somiglianza, ma il modo di produzione. L'icona è costruita su un processo di selezione di elementi del referente che poi vengono utilizzati per rappresentarlo, mentre l'indice è invece prodotto in presenza del referente stesso³³⁰. «L'indice è quel tipo di segno che lo stesso Peirce ha chiamato anche “impronta”, oppure “traccia”, un segno che pare autoprodursi per generazione diretta del referente, in maniera automatica, senza intervento del soggetto e dunque senza cultura»³³¹.

La fotografia, in quanto ritenuta «[...] “pezzo di realtà” anziché essere considerata solo una copia simile del mondo circostante»³³² allora è definibile indice e non icona. Infatti essa è emanazione del referente, è l'impronta, la traccia fisica lasciata dai raggi di luce che hanno attraversato l'oggetto.

Secondo Barthes

la foto è letteralmente un'emanazione del referente. Da un corpo reale, che era là, sono partiti dei raggi che raggiungono me, che sono qui; la durata dell'emissione ha poca importanza; la foto dell'essere scomparso viene a toccarmi come i raggi differiti di una stessa. Una specie di cordone ombelicale collega il corpo della cosa fotografata al mio sguardo³³³.

³²⁸ Pinotti A. e Somaini A., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016, pp. 58-59.

³²⁹ Marra C., *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano, 2006, pp. 73-75.

³³⁰ *Ivi*, p. 173.

³³¹ *Ivi*, p. 76.

³³² Panaro L., *L'occultamento dell'autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, cit., p. 88.

³³³ Barthes R., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, cit., pp. 81-82.

La fotografia poi non può esistere fuori da un principio di relazione: un disegno, per esempio, può essere realizzato in assenza dell'oggetto, mentre la fotografia non esiste senza il proprio oggetto: «detto in altri termini: è possibile disegnare un albero stando chiusi dentro una stanza priva di finestre, mentre è impossibile fotografarlo»³³⁴.

Nella fotografia non si può

[...] mai negare che *la cosa è stata là* [corsivo dell'autore]. Vi è una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato. E siccome tale costrizione non esiste che per essa, la si deve considerare, per riduzione, come l'essenza stessa, come il poema della Fotografia³³⁵.

Ciò che emerge da una fotografia è la sua referenza. Dunque il noema della fotografia può essere definito come

[...] “È stato”, o anche: l'Intrattabile. In latino [...], tutto ciò si direbbe senza dubbio: “*interfuit*” [corsivo dell'autore]: ciò che io vedo si è trovato là, in quel luogo che si estende tra l'infinito e il soggetto (*operator* o *spectator* [corsivo dell'autore]); è stato là, e tuttavia è stato immediatamente separato; è stato sicuramente, inconfutabilmente presente e tuttavia è già differito³³⁶.

Barthes quindi afferma che il tratto inimitabile della fotografia, cioè il suo noema, «[...] è che qualcuno ha visto il referente (anche se si tratta di oggetti) *in carne e ossa*, o anche *in persona* [corsivo dell'autore]»³³⁷.

La fotografia però «[...] non rimemora il passato (in una foto non c'è niente di proustiano). L'effetto che essa produce [...] non è quello di restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato»³³⁸.

È necessario quindi specificare che

la fotografia non dice (per forza) *ciò che non è più*, ma soltanto e sicuramente *ciò che è stato* [corsivo dell'autore]. Questa sottigliezza è determinante. Davanti a una foto, la coscienza non prende necessariamente la via nostalgica del ricordo (quante fotografie sono al di fuori del tempo individuale) ma, per ogni foto esistente al mondo, essa prende la via della certezza: l'essenza della

³³⁴ Marra C., *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, cit., p. 90.

³³⁵ Barthes R., *La camera chiara. Note sulla fotografia*, cit., p. 78.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ *Ivi*, p. 80.

³³⁸ *Ivi*, p. 83.

Fotografia è di ratificare ciò che essa ritrae³³⁹.

Questa caratteristica è propria della fotografia: il linguaggio può inventare e non dà certezza di qualcosa che è stato, la fotografia invece è l'autenticazione stessa, è un certificato di presenza. Susan Sontag è della stessa opinione:

ciò che si scrive su una persona o su un evento è chiaramente un'interpretazione, come lo sono i rendiconti visivi fatti a mano, quali la pittura e il disegno. Le immagini fotografate invece non sembrano tanto rendiconti del mondo, ma pezzi di esso, miniature di realtà che chiunque può produrre o acquisire³⁴⁰.

Dunque «se un quadro o una descrizione in prosa non può mai essere altro che un'interpretazione strettamente selettiva, una fotografia può essere considerata una trasparenza strettamente selettiva»³⁴¹.

Questa idea della fotografia come impronta si basa su uno spostamento fondamentale, cioè quello compiuto dalla fotografia sulla realtà. «La fotografia sposta automaticamente la realtà, oltretutto frammentandola, presentandocene delle parti, nella dimensione dell'immagine che è sì segno-traccia di natura indicale ma anche icona che si fa da sé e si forma automaticamente»³⁴².

La fotografia è quindi frazionamento della realtà ma anche un modo di presentarla in termini significativi: «[...] proprio in quanto opera una selezione, ne ritaglia una parte e ce la indica, può essere strumento di “decongestione” di un'informazione in “senso generale” che si presenta oggi quantitativamente eccessiva e ci disorienta»³⁴³.

Infatti

[...] la fotografia si limita ad evidenziare un aspetto della realtà a noi indifferente, presentandocelo come se ci trovassimo di fronte a questo, anziché ad un pezzo di carta impressionato dalla luce. L'atto fotografico non esprime un parere, un punto di vista, un giudizio, si limita ad essere una *traccia* [corsivo dell'autore] del reale; non compie una *mimesis* [corsivo dell'autore] della natura

³³⁹ Ivi, p. 86.

³⁴⁰ Sontag S., *Nella grotta di Platone*, in Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1973), trad. it. di Capriolo E., Einaudi, Torino, 1978, pp. 3-23, qui p. 4.

³⁴¹ Ivi, p. 6.

³⁴² Zanelli M., *Dalla parte della fotografia*, cit., qui p. 11.

³⁴³ *Ibidem*.

ma è una *impronta* [corsivo dell'autore] della natura stessa³⁴⁴.

La “logica dell’indice” del fotografico sta nella «[...] flagranza dell’accadimento di azione e reazione tra artista e fruitore come testimonianza di presenza, “dell’esserci”»³⁴⁵.

Nelle *Esposizioni in tempo reale* di Vaccari infatti la fotografia, «[...] innesco di comportamento e relativa registrazione in flagranza della modificazione della realtà operata dalla realtà stessa, permette l’abolizione, come dice Vaccari, dello “scarto tra evento e la coscienza dell’evento”»³⁴⁶.

Dunque molta parte del lavoro di Vaccari rientra in una “estetica dell’indice” legata alla “poetica della traccia” «[...] come impronta-passaggio di una persona in un luogo pubblico ove si ritaglia una possibile dimensione privata che innesca determinati comportamenti»³⁴⁷: questo avviene sia nel caso dei graffiti fotografati ne *Le tracce* e in *Strip-street* sia in molte *Esposizioni in tempo reale*.

La fotografia può inoltre essere considerata a tutti gli effetti un ready-made: nell’atto del fotografare non si crea, ma si preleva una porzione di realtà e la si ripresenta sottoforma di fotografia. «Il *ready made* [corsivo dell'autore] [...] così come era stato inizialmente concepito da Duchamp, [...] ricalca alla perfezione la logica dell’indice in quanto, più che come oggetto in sé, vale soprattutto come idea di citazione diretta del reale complessivamente inteso»³⁴⁸.

Il principio infatti che regola la fotografia come il ready-made è quello della «[...] “selezione anziché creazione”, ovvero selezione *come* [corsivo dell'autore] creazione [...]»³⁴⁹. Il momento fondamentale dunque non è quello della creazione da parte dell’artista di un’opera, ma quello della scelta di un oggetto o, nel caso della

³⁴⁴ Panaro L., *L’occultamento dell’autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, cit., p. 20.

³⁴⁵ Zanelli M., *Dalla parte della fotografia*, cit., qui p. 11.

³⁴⁶ *Ibidem*.

³⁴⁷ *Ibidem*.

³⁴⁸ Marra C., *L’immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, cit., pp. 175-176.

³⁴⁹ Menegoi S., *Breve storia della Lumpenfotografie*, in Menegoi S. (a cura di), *Lumpenfotografie. Per una fotografia senza vanagloria*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria P420, 4 maggio - 13 luglio 2013), Galleria P420, Bologna, 2013, pp. 6-21, qui p. 10.

fotografia, di un soggetto. In tale momento gioca un ruolo fondamentale il caso o, secondo i termini di Vaccari, l'inconscio tecnologico.

Secondo Vaccari la fotografia e i ready-made «[...] hanno in comune la tipica carica di malinconia, trasmettono il senso del frammento, della reliquia, dell'indizio, del relitto e della traccia, acquiscono la percezione dell'irreversibilità del tempo nel momento stesso che lo bloccano»³⁵⁰.

Non c'è, secondo il parere dell'artista, alcuna differenza tra l'azione della macchina fotografica che produce immagini e quella delle macchine industriali che producono oggetti: non ci si deve lasciare ingannare dal fatto che

[...] la produzione delle prima è disseminata, diffusa capillarmente e sensibile alle motivazioni personali, l'importante è che il processo produttivo avvenga, in tutti e due i casi, obbedendo a codici che immettono l'oggetto finale entro uno spazio simbolico e di rappresentazione³⁵¹.

Franco Vaccari scrive della fotografia come indice e come ready-made nel saggio del 1979 *Fotografia e inconscio tecnologico*, ma una poetica della traccia era già presente nella sua pratica artistica in tempi precoci. Le fotografie contenute ne *Le tracce* (1966) e utilizzate per il video *Nei sotterranei* (1966-1967) raffigurano graffiti trovati su muri di luoghi pubblici, «[...] forme di automatismo scritturale psichico»³⁵².

Ciò riporta all'idea di Rosalind Krauss della fotografia come «scrittura automatica del mondo», formulata a partire dal concetto di automatismo psichico di Breton. L'automatismo psichico è una forma di espressione scritta automatica, che esprime l'inconscio di chi la mette in atto: allo stesso modo «[...] ciò che la macchina fotografica inquadra, e dunque rende visibile, è la scrittura automatica del mondo: la produzione permanente, ininterrotta di segni»³⁵³.

³⁵⁰ Vaccari F., *Fotografia e ready-made*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), a cura di Roberta Valtorta, Einaudi Editore, Torino, 2011, pp. 61-67, qui p. 64.

³⁵¹ *Ivi*, pp. 65-66.

³⁵² Zanelli M., *Dalla parte della fotografia*, cit., qui p. 8.

³⁵³ Krauss R., *Fotografia e Surrealismo*, in Krauss R., *Teoria e storia della fotografia* (1990), Bruno Mondadori, Milano, 1996, pp. 97-123, qui pp. 119-121.

L'inquadratura della macchina fotografica quindi è in grado di «[...] scoprire e isolare ciò che si potrebbe chiamare la scrittura permanente di simboli [...] da parte del mondo, il suo automatismo incessante»³⁵⁴.

Krauss riporta come lo sguardo fotografico sia stato visto come una forma particolare di sguardo e fa l'esempio di Moholy-Nagy, il quale riteneva l'occhio umano debole e imperfetto. Tale carenza sarebbe stata risolta dalla macchina fotografica, che vede più velocemente, più precisamente e da angoli impreveduti:

lo sguardo fotografico è dunque uno straordinario prolungamento della visione normale, che supplisce e completa le deficienze dell'occhio nudo. La macchina fotografica veste questa nudità, arma questa debolezza e agisce come una sorta di protesi che accresce le capacità del corpo umano³⁵⁵.

Come i graffiti sono un comportamento liberatorio ed espressione dell'automatismo dell'inconscio collettivo, così anche la fotografia è una strutturazione simbolica dell'inconscio tecnologico.

Inoltre i graffiti sono azione, gesto liberatorio: la fotografia stessa è considerata da Vaccari nei termini di un'azione più che di rappresentazione. La fotografia è un meccanismo automatico fuori dalla nostra volontà e «[...] come tale può fungere, come dice Vaccari da “pratica liberatoria”, “tecnica di igiene mentale”, “forma di autoanalisi”»³⁵⁶.

La fotografia «[...] viene alla fine assunta come mezzo assoluto, inevitabile e necessario nell'opera di Vaccari in quanto non solo strumento funzionale ma poetica di fondo del suo lavoro»³⁵⁷.

I concetti propri della fotografia come l'idea della traccia, dell'automatismo e dell'inconscio tecnologico coincidono con la concezione dell'arte come comportamento e come azione, che vuole stabilire un contatto col vissuto. Infatti

la radicalità di operazioni calate in tempo reale per dimostrare l'arte come accadimento reale non potevano avere che la fotografia come mezzo idoneo ma non tanto perché essa registra eventi, [...] ma perché la fotografia è intrinsecamente portatrice di tutto ciò che caratterizza l'idea radicale di un'arte

³⁵⁴ *Ivi*, p. 121.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 122.

³⁵⁶ Zanelli M., *Dalla parte della fotografia*, cit., qui p. 8.

³⁵⁷ *Ibidem*.

comportamentale come la indenne Vaccari. La fotografia è sì tramite ma soprattutto è soggetto-oggetto delle sue azioni³⁵⁸.

Secondo Sontag, come il collezionista, anche il fotografo è mosso da una passione che, seppur abbia come apparente oggetto il presente, è legata al passato. Mentre le arti tradizionali tendono a mettere ordine nel passato e classificarlo, l'approccio del fotografo è «[...] asistemico, anzi antisistemico»³⁵⁹. Egli infatti nel suo interesse per un oggetto non guarda al contenuto o al valore che lo rendono classificabile, ma preferisce affermarne la presenza e le qualità che lo rendono unico. In pratica,

[...] la fotografia attua l'imperativo surrealista di adottare un atteggiamento inflessibilmente egualitario di fronte a qualsiasi soggetto. (Ogni cosa è "reale"). E ha di fatto manifestato - come il gusto surrealista vero e proprio - una predilezione inveterata per il ciarpame, il pugno in un occhio, i rifiuti, le superfici scrostate, il kitsch³⁶⁰.

La fotografia quindi, «[...] in quanto scrosta i secchi involucri della visione abituale, crea un'altra maniera di vedere: intensa e insieme lucida, partecipe e insieme distaccata; affascinata dal particolare insignificante, dedita alla bizzarria»³⁶¹. Ma perché «[...] la visione fotografica dia l'impressione di contravvenire alla visione ordinaria, bisogna che sia costantemente rinnovata da nuovi shock, di soggetto o tecnica»³⁶².

Questo è quanto messo in atto da Vaccari con *Le tracce e Strip-street*: la fotografia non riprende quanto convenzionalmente ritenuto bello e oggetto della fotografia tradizionale, ma essa viene utilizzata per fare luce su una realtà non ordinaria e che non rientra tra i convenzionali soggetti della fotografia d'artista.

³⁵⁸ *Ivi*, pp. 8-9.

³⁵⁹ Sontag S., *Oggetti melanconici*, in Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1973), trad. it. di Capriolo E., Einaudi, Torino, 1978, pp. 45-73, qui p. 69.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ Sontag S., *L'eroismo della visione*, in Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1973), trad. it. di Capriolo E., Einaudi, Torino, 1978, pp. 74-98, qui p. 87.

³⁶² *Ibidem*.

3. LIBRI PUBBLICATI IN OCCASIONE DI *ESPOSIZIONI IN TEMPO*

REALE

3.1 Il concetto di *Esposizione in tempo reale*

Le occasioni che più spesso rispetto ad altre portano Vaccari alla pubblicazione di libri d'artista sono le sue *Esposizioni in tempo reale*, una tipologia di opera d'arte da lui inventata.

Le *Esposizioni in tempo reale* hanno la loro origine nella diffusione capillare dei media, che «[...] ci ha ridotto entro i limiti del nostro volume fisico»: oggi dunque «[...] ognuno può testimoniare solo di se stesso»³⁶³. Questo secondo Vaccari ha portato a una sorta di implosione dell'attenzione, che nel caso della Body Art viene rivolta al proprio corpo, nel caso della Land Art allo spazio fisicamente occupato e nel caso delle *Esposizioni in tempo reale* al tempo effettivamente vissuto. Tutte queste sperimentazioni cercano di coinvolgere il corpo nella sua totalità per «[...] compensare e reagire allo stato di deprivazione sensoriale prodotta dai media»³⁶⁴.

Si dice che qualcosa avviene in tempo reale quando «[...] è possibile intervenire su di essa modificandone l'evoluzione prima che la situazione si sia modificata irreversibilmente per conto proprio»³⁶⁵. Il concetto di tempo reale quindi implica una possibilità di interazione tra fenomeno e osservatore del fenomeno: «[...] *in pratica il presupposto di un'azione in tempo reale è una coscienza in sintonia con gli eventi* [corsivo dell'autore]»³⁶⁶.

Nei nostri pensieri esiste sempre uno scarto tra gli eventi e la loro trasformazione in esperienza: allo stesso modo la parola non è mai contemporanea all'evento, poiché è sempre una forma di giudizio.

Vaccari nelle sue *Esposizioni in tempo reale* cerca di «[...] azzerare lo scarto fra l'evento e la coscienza dell'evento, fra il fatto e la parola che lo nomina»³⁶⁷: per

³⁶³ Vaccari F., *Reazioni all'invasione del campo dell'attenzione*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), a cura di Roberta Valtorta, Einaudi Editore, Torino, 2011, pp. 68-71, qui p. 68.

³⁶⁴ *Ivi*, p. 69.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ *Ibidem*.

ottenere ciò è necessario «[...] esaltare la coscienza dell'esserci, organizzare immediatamente i dati dell'azione in un sistema che ne restituisca il senso»³⁶⁸.

La fotografia a sviluppo istantaneo è particolarmente adatta allo scopo: l'immagine che essa fornisce, strutturata autonomamente dal mezzo, fornisce l'occasione per distaccarsi da quanto accade e dunque offre la possibilità di un giudizio e contemporaneamente esalta la coscienza dell'esserci. Essa quindi permette di uscire dai propri limiti percettivi e oggettivarsi,

[...] portando a un grado più elevato di complessità l'effetto tipico dello specchio. Come il bambino recupera la percezione della totalità del suo corpo attraverso l'immagine che lo specchio gli restituisce, così noi possiamo attingere a una coscienza più complessa attraverso il meccanismo delle "esposizioni in tempo reale"³⁶⁹.

Si tratta quindi di esaltare la distinzione tra il vissuto e la sua significazione, in modo che il soggetto coinvolto viva la presenza immediata e allo stesso tempo se ne allontani elaborandola simbolicamente. Vaccari quindi afferma che «*con le "esposizioni in tempo reale" si vuole cioè offrire il modello di una situazione dove è possibile sperimentare la possibilità di un riconoscimento simultaneo al vissuto in quanto esse funzionano come meccanismi di evidenziazione del senso [corsivo dell'autore]*»³⁷⁰.

In contrasto con la concezione diffusa della realtà come spettacolo, Vaccari ritiene che si faccia così strada l'idea che l'unica realtà di cui si può parlare veramente è quella che rientra nell'orizzonte delle nostre esperienze: «qui sta il senso del "ritorno al privato" che, più che un ritorno, è una riappropriazione di tutte quelle attitudini che "la delega" aveva atrofizzato, e che porta a rifiutare, fra le altre cose, tutto ciò che è solo immagine di qualcos'altro»³⁷¹.

La differenza tra queste opere di Vaccari e le sperimentazioni contemporanee come happening e performance è una differenza che l'artista stesso definisce «di struttura»: mentre gli happening e le performance si sviluppano in maniera lineare e i vari

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ *Ivi*, p. 70.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ *Ivi*, p. 71.

momenti di essi obbediscono a programmi precisi e predeterminati, le *Esposizioni in tempo reale* hanno come elemento caratteristico la possibilità di retroazione, cioè del feedback. Esso è il processo per cui un effetto si ripercuote sul dispositivo: dall'esito si ricavano degli elementi che vengono trasmessi alla fonte ed elaborati in maniera da influenzare lo sviluppo successivo³⁷².

La retroazione o feedback quindi permette «[...] di dirottare verso esiti imprevisti una situazione che altrimenti sarebbe apparsa definita, segnalando così l'esistenza di una flessibilità sconosciuta alle organizzazioni di tipo meccanico»³⁷³, cioè alle performance e agli happening.

Un altro elemento importante delle Esposizioni è il termine «reale», che rimarca la differenza con la dimensione spettacolare degli happening e della performance. Mentre nel caso di queste ultime due tutto è pianificato e pensato per realizzare uno spettacolo, qualcosa da guardare, nel caso delle *Esposizioni in tempo reale* è centrale la partecipazione del fruitore, che non osserva e basta ma partecipa realmente al formarsi e svilupparsi dell'esposizione.

Se quindi nel caso delle performance e degli happening esiste una sorta di canovaccio da rispettare, nelle Esposizioni tutto avviene, appunto, in tempo reale.

Un altro elemento distintivo fondamentale delle *Esposizioni in tempo reale* sta nell'occultamento dell'autore: normalmente per originare una fotografia sono necessari tre elementi, cioè soggetto, macchina e fotografo. Vaccari fa scomparire l'ultimo elemento e capovolge i ruoli: chi doveva contemplare diventa chi agisce e chi doveva agire diventa spettatore passivo.

Così, mentre facevo venire in primo piano i meccanismi di produzione, cercavo di mettere in crisi la dimensione auratica dell'artista, di provocare un mutamento nel rituale delle esposizioni e di suscitare nel visitatore un impulso nella coscienza dell'esserci. A chi era venuto per contemplare era offerta una possibilità d'azione, un'occasione per "lasciare una traccia del proprio

³⁷² Alberghini A., *L'esposizione in tempo reale nella poetica di Franco Vaccari*, marzo 2000, in http://www.parol.it/articles/vaccari.htm#_ednref1, [ultimo accesso il 03 agosto 2021].

³⁷³ Vaccari F., *Esposizione in tempo reale n. 4: lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), a cura di Roberta Valtorta, Einaudi Editore, Torino, 2011, pp. 78-85, qui p. 84.

passaggio»³⁷⁴.

L'artista quindi con le *Esposizioni in tempo reale* non esibisce alcuna abilità tecnica, anzi si esime da ogni attività per controllare a distanza l'azione da lui messa in moto. Ci sono però degli elementi di somiglianza tra le *Esposizioni in tempo reale* e gli happening e le performance: innanzitutto in entrambe è centrale il rapporto col pubblico, coinvolto e invitato a far parte dell'opera, e anche il tempo è evidenziato in entrambi i casi nel suo scorrere reale. Nulla infatti accade per finta, ma tutto è mostrato nel suo reale svolgimento.

Un'altra particolarità delle *Esposizioni in tempo reale* si ritrova nel fatto che normalmente un'opera d'arte esposta rimane uguale nel tempo: il primo e l'ultimo visitatore osservano la stessa identica opera. Nel caso delle *Esposizioni in tempo reale* questo non è valido: l'opera si trasforma, cambia e anzi è proprio il suo farsi nel tempo a costituire il suo tratto distintivo. È solo con la fine del tempo dell'esposizione che essa finisce di modificarsi e rimane stabile nella documentazione raccolta nei libri d'artista di Vaccari, che riuniscono il materiale accumulatosi così da conservare la memoria dell'esposizione³⁷⁵.

Secondo Vaccari infatti queste Esposizioni richiedono «[...] in momenti diversi chiavi di lettura diverse [...]»: quello che colpisce all'inizio è il loro stato di assoluta potenzialità e di scommessa, che si esprime nello «[...] spazio vuoto riempito solo dal RISCHIO [maiuscolo dell'autore]»³⁷⁶.

Mentre secondo l'artista «le gallerie sembrano assolvere la funzione di NICCHIE DELLA RASSICURAZIONE [maiuscolo dell'autore], dove si può essere sicuri che non succederà mai niente»³⁷⁷, a lui interessa che gli ambienti dove opera «[...] siano luoghi dove le cose accadono realmente e il DOPO sia effettivamente diverso dal

³⁷⁴ *Ivi*, p. 83.

³⁷⁵ Alberghini A., *L'esposizione in tempo reale nella poetica di Franco Vaccari*, cit.

³⁷⁶ Vaccari F., *Analisi dell'esposizione in tempo reale «Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio» di Franco Vaccari*, in "Data", n. 14, inverno 1974, p. 94.

³⁷⁷ *Ibidem*.

PRIMA [maiuscolo dell'autore]»³⁷⁸. Le Esposizioni quindi «[...] devono essere legate all'occasione che le ha determinate, devono incidere sull'occasione stessa ed esserne in seguito irripetibile testimonianza»³⁷⁹.

Le *Esposizioni in tempo reale* sono numerate: la numerazione permette di legare tra loro delle esperienze molto diverse e autonome le une rispetto alle altre, le quali poi a volte hanno anche un loro titolo più specifico, ma che si accompagna sempre alla numerazione.

Nel 1972 Franco Vaccari pubblica *Tre esposizioni in tempo reale*³⁸⁰ (Figg. 39 e 40): in esso l'artista racchiude le prime tre *Esposizioni in tempo reale* mai realizzate, cioè *Maschere* del 1969, *Viaggio + Rito* del 1971 e *Le tracce* sempre del 1971.

Maschere viene realizzata alla Galleria Civica di Varese. Durante l'inaugurazione, Vaccari distribuisce ai presenti delle fotografie tutte uguali, in bianco e nero e che ritraggono un uomo di mezza età: queste sono delle maschere, in quanto dotate di impugnatura.

Successivamente, Vaccari fa oscurare la sala e poi comincia a girare tra il pubblico con una torcia e una macchina fotografica: di tanto in tanto illumina il viso degli spettatori e cerca di fotografarli. La reazione delle persone è quasi sempre quella di nascondersi una volta sorprese dalla luce e dalla macchina fotografica puntata.

L'elemento centrale e paradossale di questa operazione sta nel fatto che la fotografia, normalmente usata a scopo documentario e di sorveglianza, viene utilizzata dagli spettatori come strumento per proteggersi dalla sorveglianza stessa. Quindi, «[...] nel gioco innescato da Vaccari, l'oggetto fotografia/maschera diviene uno strumento di difesa dalla fotografia stessa, ovvero strumento di protezione dall'eccesso di individuazione che l'uso del mezzo può determinare»³⁸¹. Il risultato è un paradossale rovesciamento delle funzioni documentarie e di sorveglianza della fotografia: «piuttosto che nella forma tradizionale di veicolo di documentazione fedele al reale,

³⁷⁸ *Ibidem*.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ Vaccari F., *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Toschi, Modena, 1972.

³⁸¹ Leonardi N., *Fotografia e materialità in Italia: Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia Books, Milano, 2013, p. 33.

questa viene infatti utilizzata da Vaccari come strumento teatrale di finzione e dissimulazione»³⁸².

Non a caso, l'uomo ritratto dalla fotografia distribuita è il politico americano Barry Goldwater, candidato repubblicano alla presidenza statunitense nel 1964: il ritratto di un uomo molto noto è presentato come «[...] immagine seriale e stereotipa di un individuo privato di ogni individualità e interiorità, un sostituto pubblico della soggettività, per mezzo del quale opporre resistenza agli scatti “polizieschi” di Vaccari»³⁸³.

Daniela Palazzoli legge anche da un altro punto di vista questa *Esposizione in tempo reale*: secondo lei, essa

[...] coinvolge la platea facendola diventare da spettatore protagonista, da pubblico divo assediato dal fotografo, fa vivere a tutti quella sensazione tipica del nostro tempo e ancora non abbastanza studiata che consiste nell'abituarsi a essere visti, nel riconoscersi parte di una società i cui mezzi di comunicazione soprattutto visivi creano tali connessioni da impedire a chiunque di cullare l'illusione di poter vivere solo per se stesso, disinteressandosi di ciò che avviene nel mondo attorno a lui³⁸⁴.

È interessante quindi notare come Vaccari non voglia comunicare un messaggio univoco con l'Esposizione, ma come questa rimanga aperta a interpretazioni.

Neanche in *Tre esposizioni in tempo reale* l'artista spiega un significato univoco dell'Esposizione. Nel libro infatti è riportato solo un breve testo, sia in italiano sia in inglese, che racconta cosa successe alla Galleria Civica. Ancora una volta Vaccari inizia un'azione e lascia al pubblico il compito di determinarne i significati (Fig. 41):

La fotografia come azione e non come contemplazione.
Ho fatto distribuire un centinaio di maschere che recavano impressa la fotografia di un uomo qualunque. Poi nella sala è stato fatto il buio. Con una pila e una macchina fotografica mi sono messo a girare fra il pubblico; ogni tanto illuminavo qualcuno e cercavo di fotografarlo, immediatamente questi nascondeva la faccia sorpresa o seccata dietro la maschera usandola appunto come mezzo per rientrare in una dimensione anonima, come protezione dall'eccesso di individuazione che l'uso della fotografia può determinare³⁸⁵.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ *Ibidem*.

³⁸⁴ Palazzoli D., *Varesevents*, in “Popular Photography italiana”, n. 142, luglio-agosto 1969, p. 13.

³⁸⁵ Vaccari F., *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Toschi, Modena, 1972, p. 5.

Dopo questo breve testo, Vaccari riporta una fotografia dell'ambiente buio, seguita da alcune fotografie in cui con la torcia illumina le maschere e varie fotografie dei partecipanti all'Esposizione (Figg. 42 e 43).

La seconda Esposizione raccolta in *Tre esposizioni in tempo reale* ha luogo alla Galleria 2000 di Bologna nel 1971. In questo caso emerge ancora meglio l'occultamento dell'autore: se con *Maschere* era comunque ancora Vaccari a scattare le fotografie, in questo caso Vaccari si limita a dare il via all'azione facendosi ritrarre da due fotografi mentre si reca alla galleria e poi una volta sul luogo dell'Esposizione i fotografi continuano a fotografare il pubblico. Vaccari non aveva indicato preventivamente ai fotografi che cosa dovessero fotografare: erano lasciati liberi di deciderlo.

Il testo riportato nel libro racconta ciò che successe (Fig. 44):

Sono andato alla Stazione FF.SS. seguito da due fotografi che con macchine Polaroid testimoniavano istante per istante del mio viaggio. Mi hanno fotografato mentre prendevo il biglietto, comperavo il giornale, mi facevo lucidare le scarpe, salivo sul treno, scendevo, prendevo un taxi. Arrivato alla Galleria 2000 ho attaccato le fotografie ad una parete e il biglietto l'ho messo in una apposita scatola appesa alla parete di fronte. I due fotografi hanno continuato a scattare e le nuove fotografie venivano aggiunte alle altre: la mostra in questo modo si autocostruiva, si autoalimentava. Chi era venuto per assistere veniva immediatamente incorporato, moltiplicato, registrato, bloccato in istanti irripetibili e questo distruggeva lo spazio della contemplazione per aprire quello dell'azione. A un certo momento ho ripreso il biglietto e me ne sono andato³⁸⁶.

Al testo seguono le fotografie scattate dai fotografi mentre Vaccari compra il biglietto del treno (Fig. 45), aspetta e poi sale sulla carrozza, mentre viaggia (Fig. 46), quando arriva alla stazione di Bologna, il percorso per uscire da questa e l'arrivo dell'artista in galleria. C'è poi uno scatto delle fotografie (Fig. 47) e del biglietto del treno appesi al muro (Fig. 48).

Secondo Vaccari «l'esposizione alla Galleria 2000 possedeva la tipica struttura dell'esposizione in tempo reale, cioè di qualcosa che si costruisce mentre viene esposta»³⁸⁷. È infatti un elemento caratteristico delle *Esposizioni in tempo reale*

³⁸⁶ *Ivi*, p. 17

³⁸⁷ Zanchetti G., *In tempo reale. Conversazione con Franco Vaccari*, in "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", n. 9, dicembre 2012, pp. 322-337, qui p. 325.

quello di costruirsi durante il tempo della visita degli spettatori: essi contribuiscono alla crescita di ciò che stanno vedendo.

La terza e ultima Esposizione testimoniata nel libro è *Le tracce*, esposizione tenutasi a Firenze e riassunta da Vaccari in un breve testo (Fig. 49):

Fissato con la Polaroid le tracce del mio passaggio attraverso la galleria, queste vengono attaccate alla parete più vicina. Una possibilità di nuove situazioni viene così innescata. I fotografi continuano a scattare sempre dalle stesse posizioni e ad allineare le foto. Ogni azione è irripetibile, avviene una volta per tutte, ma raggelata, sospesa nel fotogramma istantaneo e incorporata nell'ambiente, acquista una capacità di interferenza continua instaurando una dialettica tempo-non tempo³⁸⁸.

È evidente la volontà di ridurre al minimo il ruolo del fotografo, il quale quindi scatta sempre dalla stessa posizione per far emergere l'inconscio tecnologico della macchina fotografica ed annullare la propria influenza (Fig. 50).

Un'operazione simile era stata compiuta da Vaccari nel 1970 sull'isola di Wright, dove si reca per documentare il leggendario raduno rock. Vaccari in quest'occasione «[...] autocastra il proprio narcisismo per riuscire ad andare oltre la fotografia e decide di mettere in atto un automatismo che elimini la sua soggettività: ogni cento metri scatta una foto a destra e a sinistra»³⁸⁹. L'atteggiamento che assume quindi è «[...] opposto a quello dei fotoreporter per cui una scelta è un giudizio, del resto non è questo un lavoro di fotoreportage. Lui non giudica, piuttosto vuole vedere ciò che non conosce»³⁹⁰.

Vaccari vuole che sia l'inconscio tecnologico della macchina a determinare cosa e come fotografare: la fotografia allora diventa una traccia del reale, un'attestazione di presenza dell'oggetto fotografato. Nell'Esposizione *Le tracce* quindi l'escamotage trovato per far emergere questo carattere di traccia della fotografia è quello di far scattare le fotografie sempre dallo stesso punto, accettando la casualità di ciò che l'obiettivo catturerà.

³⁸⁸ Vaccari F., *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, cit., p. 33.

³⁸⁹ Madesani A., *La fotografia nel lavoro di Franco Vaccari dagli anni Cinquanta al 1975*, in Madesani A. (testo di), *Franco Vaccari. Fotografie 1955/1975*, catalogo della mostra (Modena, Palazzina dei Giardini, 2 dicembre 2017 - 17 febbraio 2008), Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2007, pp. 5-13, qui p. 8.

³⁹⁰ *Ibidem*.

Queste fotografie sono poi inserite da Vaccari nel libro e testimoniano sia l'accumulo graduale di fotografie sui muri sia la presenza dei visitatori.

Il culmine di tutte le elaborazioni teoriche di Franco Vaccari arriva nel 1972 con la quarta *Esposizione in tempo reale*, che ha luogo durante la XXXVI Biennale d'arte di Venezia. Essa è testimoniata dal libro d'artista che viene pubblicato nel 1973, intitolato *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*³⁹¹ (Fig. 52).

Durante la Biennale del 1972 l'ala destra del Padiglione Centrale ospita la sezione *Opera o comportamento*, curata da Francesco Arcangeli e Renato Barilli. Il primo è il direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Bologna e si trova

[...] diviso tra la fedeltà al passato di eredità longhiana, che lo vincolava al rispetto dell'"opera", cioè in sostanza al quadro dipinto, da parete, e invece una vivace, generosa curiosità sugli avvenimenti recenti, di cui apprezzava lo slancio "aperto", vitalità, che sentiva fermentare anche nella sua propria esperienza³⁹².

Arcangeli desidera quindi creare un confronto tra l'opera e il comportamento: per curare le sale dedicate al comportamento chiama Renato Barilli, professore di Estetica presso l'Università di Bologna.

Tale confronto viene definito da Barilli

[...] un confronto addirittura tra due modi di essere antropologici, di cui l'uno, quello dell'opera, rappresenta una linea di assestamento ben nota da tempo all'uomo "occidentale", che in essa ha conseguito alcuni dei suoi più tipici e validi risultati. L'altro modo di essere invece dovrebbe fornire una specie di punto d'arrivo dei numerosi tentativi messi in atto ormai da un secolo a questa parte per sottrarre appunto l'uomo "occidentale" alla sua orbita solita e per aprirlo all'"altro", cioè a possibilità di vita più ampie e intense³⁹³.

Secondo Arcangeli

³⁹¹ Vaccari F., *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza, 1973.

³⁹² Barilli R., *Vitalità del comportamento*, in Barilli R. (A cura di), *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia*, catalogo della mostra (Prato, Centro Pecci, 7 maggio - 24 settembre 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017, pp. 5-12, qui p. 6.

³⁹³ Barilli R., [contributo senza titolo], in *XXXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo dell'esposizione (Venezia, 11 giugno - 1 ottobre 1972), 3ª ed., La Biennale di Venezia, Venezia, 1972, pp. 96-98, qui p. 96.

l'arte, l'"opera", quel pezzo di tela o di tavola, quella superficie piana e convenzionalmente rettangola è un medium cui è ancora possibile, tuttavia, affidare tutto: tutto ciò che si è, che si pensa, a cui si aspira. È un'azione indiretta, ma è ancora a disposizione dell'artista per cambiare il mondo³⁹⁴.

Nell'opinione di Barilli l'opera è caratterizzata da un impegno a «[...] sacrificare tanta parte delle proprie ragioni esistenziali, a nasconderle e "sublimarle", in un certo senso, entro un prodotto staccato, più forte e sicuro della nostra fragile presenza personale»³⁹⁵: dunque è più importante ciò che si fa rispetto a ciò che si è. Esistono dei criteri discriminatori per stabilire quale opera abbia valore e quale no, quindi

[...] quella del produrre è una strada lunga e difficile che solo poche persone possono percorrere fino in fondo, e alla fine di essa c'è il prodotto ben saldo e resistente. Ma anche con lo svantaggio di allargare in tal modo il divario tra la vita di tutti i giorni e la sfera severa dell'arte, lontana, eterea, ovvero appunto sublimata: divario che è poi anche tra le poche persone abilitate al fare e le altre più numerose incapaci di seguirle per quella strada³⁹⁶.

Al contrario invece, secondo Barilli, il comportamento ribalta tale prospettiva e cerca di

[...] muovere al riscatto programmatico di tutte le nostre facoltà, di tutti i tipi di intervento sul mondo, a cominciare da quelli più sfuggenti e precari, nella convinzione che i tempi (a livello sociale, economico, tecnologico) siano maturi per ritrovare il piacere immediato del vivere, dell'essere, e abbandonare i gravi sacrifici del cancellarsi in un prodotto staccato³⁹⁷.

La domanda che si pone Barilli è se questa «mutazione antropologica» sia davvero possibile o rimarrà solo un'ipotesi: «[...] ci sarà veramente questo passaggio a una diversa dimensione di vita, di cultura, di ricerca estetica, o viceversa l'opera piano si riprenderà tutto il terreno perduto?»³⁹⁸.

Il critico si chiede anche se «[...] non si può già cogliere qualche tendenza alla fissità del prodotto anche entro questo stesso ambito di ricerche comportamentiste?»³⁹⁹. La

³⁹⁴ Arcangeli F., [contributo senza titolo], in *XXXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo dell'esposizione (Venezia, 11 giugno - 1 ottobre 1972), 3^a ed., La Biennale di Venezia, Venezia, 1972, pp. 91-93, qui p. 92.

³⁹⁵ Barilli R., [contributo senza titolo], cit., p. 96.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ *Ibidem*.

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ *Ibidem*.

risposta a quest'ultima domanda è sì: non a caso infatti la documentazione di queste sperimentazioni è raccolta in una sala televisiva e nell'esposizione sui libri d'artista *Il libro come luogo di ricerca*, curata da Renato Barilli e Daniela Palazzoli.

Gli artisti che Barilli porta in mostra nella sezione *Comportamento* realizzano delle ricerche diverse e varie. Nel catalogo della Biennale il critico presenta i sei artisti: per primo Vasco Bendini, inizialmente inserito nell'ambito dell'Informale, che realizza delle tele poste nello spazio.

È poi presente Luciano Fabro, con una nuova versione della serie *Piedi*, opere che «[...] evidenziano fino al gigantismo uno degli atti fondamentali del “comportarsi”, la locomozione, depositandola in zampe di animali mostruosi»⁴⁰⁰ vestite con pantaloni borghesi.

Mario Merz con il suo intervento vuole «[...] afferrare una impalpabile legge cosmica, la serie espressa dal matematico Fibonacci, nella presunzione che essa regga la quasi totalità dei fenomeni vitali»⁴⁰¹ e lo fa installando più opere: una sequenza di dieci fotografie di un pub londinese alternate ai numeri della serie, un coccodrillo tassidermizzato e in esterni, visibile dalla finestra della sala in cui espone, ormeggia una barca dipinta di bianco su cui traccia i numeri della serie di Fibonacci e vi colloca un igloo di sacchetti di sabbia e reti metalliche.

Un altro artista scelto da Barilli è Germano Olivotto, che nelle sue “sostituzioni” installa tubi al neon su fotografie di alberi: attraverso la sostituzione di un elemento naturale con uno artificiale, l'artista evidenzia la crescita vegetale e naturale.

L'ultimo artista presentato in catalogo è Gino De Dominicis, la cui presentazione è vaga, poiché al momento della stesura del testo critico ancora non è noto che cosa l'artista realizzerà.

Naturalmente tra questi artisti è presente Franco Vaccari, la cui *Esposizione in tempo reale* viene definita dal critico una «meta-mostra: ovvero la mostra che riflette su se stessa, che si guarda allo specchio»⁴⁰². Barilli ritiene che

⁴⁰⁰ *Ivi*, p. 97.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² *Ivi*, p. 98.

in quel concetto di “reale”, da non confondersi con una sua quasi negazione, realismo, sta forse il cuore della rivoluzione sessantottesca, ovvero la rinuncia a rappresentare, immobilizzando la realtà in immagini statiche, per andare invece a misurarne il flusso diretto, tutt'al più soffermandosi di tanto in tanto a prenderne veloci riscontri con strumenti di rapida presa⁴⁰³.

Il successo e il grado di coinvolgimento dell'invenzione di Vaccari sono

[...] inversamente proporzionali all'esiguità dei mezzi impiegati, appena una cabina photomatic, di quelle che allora si potevano vedere assai più numerose di oggi nelle vie delle città, dove agli utenti era consentito di ricavare su due piedi delle foto per usi pratici⁴⁰⁴.

L'artista infatti chiede di esporre in una sala di passaggio, dove i visitatori siano costretti a passare durante la loro visita. Nella sala mette solo una cabina photomatic: la stanza inizialmente

[...] era tanto semplice e nuda da sfiorare la delusione: appena una cabina *photomaton* [corsivo dell'autore], nell'albore impersonale delle pareti; e quasi si poteva pensare che anche quell'unico aggeggio fosse lì per errore, in attesa della giusta collocazione⁴⁰⁵.

All'inizio quindi l'opera è «[...] tutta allo stato virtuale e il vuoto dell'ambiente era in realtà un pieno: il pieno del rischio»⁴⁰⁶. Solo se fossero scattati i meccanismi previsti da Vaccari il vuoto si sarebbe trasformato nella riuscita della scommessa: l'ambiente predisposto è «[...] come un'enorme polaroid il cui tempo di sviluppo, e cioè quello necessario per rendere visibile l'immagine latente, sarebbe stato di alcuni mesi»⁴⁰⁷.

L'unico elemento che «[...] permetteva di intravedere una regia, ma tenuta come sospesa a mezz'aria»⁴⁰⁸ è una scritta in italiano, in tedesco, in inglese e in francese che recita «Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio» (Figg.

⁴⁰³ Barilli R., *Vitalità del comportamento*, cit., p. 10.

⁴⁰⁴ *Ivi*, pp. 10-11.

⁴⁰⁵ Barilli R., *Il libro come luogo di ricerca*, in Vaccari F., *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza, 1973, s.n.p.

⁴⁰⁶ Vaccari F., *Esposizione in tempo reale n. 4: lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, cit., qui p. 82.

⁴⁰⁷ *Ibidem*.

⁴⁰⁸ Barilli R., *Il libro come luogo di ricerca*, cit., s.n.p.

53 e 54). L'invito è quindi rivolto al pubblico, che può decidere di stare al gioco oppure rifiutare e passare oltre.

Chi decide di partecipare lo fa dietro uno scambio reale: per fotografarsi nella cabina si deve pagare, proprio come accade realmente per scattarsi una fototessera. Vaccari infatti parte dal «[...] concetto utilizzato dagli psicoanalisti per cui solo quando c'è uno scambio un rapporto diventa reale. Chi vuol passare dalla virtualità alla realtà deve prendere una decisione, fare un sacrificio»⁴⁰⁹.

Si può poi mandare una cartolina a Vaccari per testimoniare la propria adesione e per essere avvertiti dell'uscita del volume che seguirà l'Esposizione (Fig. 55).

Quindi «così facendo, era come premere un pulsante, mettere in moto un meccanismo, far scattare un “processo in tempo reale”»⁴¹⁰. Così l'opera inizia a crescere e a svilupparsi: «[...] man mano che diminuiva il rischio perché si evidenziava il successo dell'iniziativa, la dimensione dell'opera aumentava»⁴¹¹.

Le fotografie che i visitatori si scattano vengono poi da loro appese alla parete (Figg. 56, 57 e 58),

anche qui, apparentemente, una totale casualità; ma ancora una volta Vaccari aveva previsto: *sapeva* [corsivo dell'autore] che le foto, come altrettanti ex voto, si sarebbero accumulate sulle pareti con affascinanti ritmi di accumulo, in una sorta di misurazione elementare del tempo. [...] L'occhio fotografico di Vaccari fissava di tanto in tanto la libera crescita degli ex voto, e ora i ritmi, i tempi, gli scatti di quella vasta espansione-ramificazione si possono seguire sul libro nel loro graduale disegnarsi⁴¹².

Le cartoline inviate all'artista e le fotografie appese al muro dai visitatori servono infatti a Vaccari per creare il libro d'artista che segue l'Esposizione, libro che diventa testimonianza della grandissima affluenza di visitatori e del grado di apprezzamento dell'idea di Vaccari: «l'interesse e la curiosità del pubblico verso un libro nel quale è

⁴⁰⁹ Madesani A., *Intervista a Franco Vaccari*, in Madesani A., *Storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2005, pp. 253-258, qui p. 254.

⁴¹⁰ Barilli R., *Il libro come luogo di ricerca*, cit., s.n.p.

⁴¹¹ Zanchetti G., *In tempo reale. Conversazione con Franco Vaccari*, cit., p. 326.

⁴¹² Barilli R., *Il libro come luogo di ricerca*, cit., s.n.p.

rappresentato il proprio volto garantisce all'operazione un sicuro successo, tanto che le cinquecento copie in vendita si esauriscono immediatamente»⁴¹³.

Secondo Barilli il nocciolo dell'operazione sta nel rifiuto delle tradizionali prerogative dell'artista: «[...] la morale era anzi che il pubblico, l'uomo della strada ne sa di più, che in ognuno di noi c'è un artista potenziale, pur di superare certe inibizioni»⁴¹⁴. Si può allora parlare di «democratizzazione dell'arte», sfida che ha effettivamente funzionato: «[...] il pubblico, in larga parte, ha realmente dimostrato di possedere capacità fantastiche-inventive: dentro la cabina sono nate illuminazioni, idee, giochi, capricci, umori, qualche volta facili e scontati ma più e spesso inediti e di buona lega».

È come se Vaccari invitasse i visitatori a vedersi con altri occhi, a estraniarsi per il momento dell'autoscatto dal loro essere: se nel 1969, durante l'Esposizione *Maschere* le persone erano riluttanti a farsi scoprire e fotografare davanti all'autore, in questo caso l'autore sparisce del tutto e lascia «[...] che sia il soggetto stesso ad amministrare il proprio svelamento, passando attraverso le vie facili, non censurate»⁴¹⁵ della cabina photomatic,

dove ognuno si ritrova a tu per tu con se stesso, chiamato a un'autoanalisi, che però solo in pochi casi sarà spietata, veramente rivelatrice; il più delle volte si fermerà a mezza strada, nell'adozione di un ruolo ufficiale, di una parte (trionfo quindi dell'Ego sociale)⁴¹⁶.

L'operatore quindi lascia liberi i visitatori di decidere quanto svelarsi: «in questo caso, cioè rinuncia alla qualità, alla profondità dello scavo, per inseguire piuttosto la quantità di una smisurata semi-rivelazione collettiva, allargata a catena al mondo interno»⁴¹⁷.

⁴¹³ Leonardi N., *Fotografia e materialità in Italia: Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia Books, Milano, 2013, p. 35.

⁴¹⁴ Barilli R., *Il libro come luogo di ricerca*, cit., s.n.p.

⁴¹⁵ Barilli R., *Informale oggetto comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70 (1979)*, Feltrinelli, Milano, 1988, p. 226.

⁴¹⁶ *Ivi*, pp. 226-227.

⁴¹⁷ *Ivi*, p. 227.

Emerge ancora una volta l'interesse antropologico di Vaccari: ne *Le tracce* egli indaga quelle espressioni primitive che l'uomo esprime, senza essere visto, sui muri nascosti e che sono espressione di urgenze spesso represses; a Venezia invece è interessato ai comportamenti dell'uomo davanti alla macchina fotografica quando non è visto da nessuno.

Vaccari qui anticipa forse il tema del *selfie* odierno: la logica dell'autoscatto realizzato nel proprio privato col telefono non è molto diversa da quella che sottende una fotografia realizzata nascosti nella cabina per foto tessere. E come oggi i *selfie* vengono pubblicati sui social per essere visti dal pubblico di internet, allo stesso modo le fotografie durante la Biennale vengono appese al muro e osservate dal pubblico dell'Esposizione.

La quantità di fotografie raccolte dell'artista è immensa: egli ha operato una selezione di esse «[...] non arbitraria e violenta, non tale da falsare la spontaneità di tante felici testimonianze istantanee», ma «[...] al contrario, si è trattato di un intervento volto a collaborare con tutti questi anonimi attimi fotografici, a distillarne le leggi interne, i caratteri, la bellezza, il fascino»⁴¹⁸.

In alcune occasioni Vaccari ha preferito porre l'accento sulla quantità e il grande numero delle foto ordinandole in successioni di otto o sedici per fila o in lunghe colonne: «il risultato è allora di spersonalizzazione individuale a favore di un brulichio collettivo, di un bombardamento di rapide visioni»⁴¹⁹.

In altri casi invece si è soffermato sulle singole immagini, sottoponendole a un processo di ingrandimento:

come infatti c'è un asse orizzontale che lega reciprocamente le varie foto facendo di loro un insieme, così sussiste pure un asse verticale passante per ognuna di esse, il quale permette di considerarle ciascuna come un pianeta a sé, e di intraprendere così un viaggio al loro interno, praticamente illimitato⁴²⁰.

Esistono quindi «due in-finiti: il primo è quello degli innumerevoli fotogrammi scattati dal pubblico; l'altro è quello che si apre entro ciascuno di quegli stessi

⁴¹⁸ Barilli R., *Il libro come luogo di ricerca*, cit., s.n.p.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ *Ibidem*.

fotogrammi»⁴²¹. Secondo Barilli, Vaccari potrebbe giocare ulteriormente con queste fotografie e trarne altri libri, con sequenze e ritmi delle fotografie diversi.

La selezione e la riproposizione di queste immagini potrebbe riassumersi nel termine «*lumpenfotografie*», parola coniata da Vaccari nel 2012 per riferirsi al lavoro dell'artista tedesco Joachim Schmid.

L'artista modenese ritiene che sia diffusa la tendenza a reagire all'«ipertrofia della precisione tecnologica» della fotografia contemporanea «[...] abbracciando tecnologie fotografiche obsolete [...] o azzerando il virtuosismo autoriale del fotografo»⁴²², così da far perdere di significato ciò che si presenta come unico e mettere in risalto l'anonimo e il disseminato. È quanto fa Schmid, che raccoglie fotografie dei quotidiani, amatoriali, foto tessere, illustrazioni di manuali, le seleziona e le ripropone nelle sue opere.

Il lavoro di Vaccari di selezione e scelta delle foto tessere scattate durante la Biennale del 1972 non è molto diverso. I temi estetici che emergono infatti sono simili:

il primo, è quello dell'appropriazione: l'idea che la semplice presentazione di un artefatto nello spazio espositivo sia una legittima forma di produzione artistica. Il secondo, è l'attrazione per una forma di bellezza, per così dire, preterintenzionale, e ritrovata in oggetti (in immagini, nello specifico) che, nel loro contesto abituale e a uno sguardo distratto, sembrano del tutto ordinarie⁴²³.

L'idea della riappropriazione è intimamente legata al concetto di ready-made: infatti Vaccari prende degli oggetti già fatti, cioè le fotografie realizzate da una macchina, e li assurge a opere d'arte. Non c'è quindi esibizione di abilità tecniche, ma la creazione è sostituita dalla selezione.

Un altro aspetto della *lumpenfotografie* che ritorna in questa operazione di Vaccari è l'idea dell'archivio come opera e dell'opera come archivio. Secondo l'artista «[...] l'archivio è la “forma simbolica” dei tempi presenti, così come la prospettiva

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² Menegoi S., *Breve storia della Lumpenfotografie*, in Menegoi S. (a cura di), *Lumpenfotografie. Per una fotografia senza vanagloria*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria P420, 4 maggio - 13 luglio 2013), Galleria P420, Bologna, 2013, pp. 6-21, qui p. 6.

⁴²³ *Ivi*, p. 8.

albertiana lo era stata per il Rinascimento e buona parte della modernità»⁴²⁴. Vaccari infatti ordina le fotografie raccolte a Venezia in serie:

è solo all'interno della serie che le immagini accennano a rivelare il senso che esse rivestono per l'artista, l'aspetto, o gli aspetti, che propone alla nostra attenzione. (Del resto, nel caso di immagini appropriate e riproposte tali e quali - o semplicemente rifotografate - proprio l'accostamento di un'immagine all'altra è l'unico margine "espressivo" che l'artista si concede, l'unica crepa da cui la sua prospettiva personale può filtrare)⁴²⁵.

Vaccari nell'*Esposizione in tempo reale n. 4* mette in pratica la strategia del rovesciamento: inverte i ruoli dell'autore e dello spettatore e mette un oggetto di strada e quotidiano, come è la cabina photomatic, in uno spazio espositivo prestigioso. In questa azione c'è una volontà di

[...] critica al sistema dell'arte e ai canoni estetici ad esso legati, il mezzo di produzione meccanica (e dunque tutt'altro che autoriale) di ritratti dormito francobollo, diviene strumento di diffusione di un profluvio di immagini da esporre nelle pareti della Biennale, tradizionalmente destinate ad opere di grandi autori⁴²⁶.

Se infatti solitamente alla Biennale vengono esposte opere firmate da artisti, qui appese alle pareti ci sono delle foto tessere che ritraggono i visitatori. Normalmente le foto tessere sono

destinate ai documenti d'identità, e dunque soggette alla logica dell'individuazione e della sorveglianza [...], sono immagini generalmente scattate passivamente e per necessità, ritratti in cui le persone raffigurate non si piacciono, non si riconoscono, e che non mostrano volentieri agli altri⁴²⁷.

Vaccari allora cerca di rovesciare queste modalità di produzione e finalità d'uso, «[...] trasformando i ritratti anonimi prodotti meccanicamente in strumento ludico e liberatorio di riappropriazione degli spazi del quotidiano e di rottura dei confini autoreferenziali del mondo dell'arte»⁴²⁸.

Per l'artista «la qualità delle immagini era un fatto secondario», anche se ritiene

⁴²⁴ *Ivi*, p. 18

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ Leonardi N., *Fotografia e materialità in Italia: Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, cit., p. 34.

⁴²⁷ *Ivi*, pp. 34-35.

⁴²⁸ *Ivi*, p. 35.

[...] che la parete con le migliaia di strip, appese con puntine da disegno, abbia rappresentato qualcosa di nuovo proprio a livello di immagine; aveva una sua bellezza legata a quella che chiamo “l'estetica dei grandi numeri”, cioè l'estetica di quei fenomeni retti non più da leggi di rigida causalità ma da quelle degli equilibri statici⁴²⁹.

L'immagine che risulta è definita dall'artista «[...] *quantizzata* [corsivo dell'autore] per distinguerla dalle altre che sono di tipo *continuo* [corsivo dell'autore]»⁴³⁰. Secondo Vaccari la ripetizione per ogni strip di quattro fotogrammi sempre dello stesso formato e l'accostamento di migliaia di strip danno luogo a fenomeni di interferenza: ogni fotogramma quindi non si aggiunge e basta agli altri, ma interagisce con essi. Quindi

è proprio l'assoluta semplicità del meccanismo, la scansione regolare delle foto, che si oppongono ad un uso personalistico di questo medium. È come se una specie di inconscio tecnologico inglobato nella macchina sponesse una rigida resistenza alla manipolazione. Col procedere dell'operazione quest'inconscio si autosvela, e noi assistiamo alla costruzione di un mondo parallelo che è contemporaneamente una nostra immagine; questa è tanto più significativa in quanto i tic mentali, gli atteggiamenti aprioristici, vengono cortocircuitati, azzerati e noi siamo indotti a VEDERE QUELLO CHE NON SAPPIAMO [maiuscolo dell'autore]⁴³¹.

Vaccari paragona la crescita dell'esposizione a quella di «[...] un organismo le cui leggi di sviluppo sono di tipo organico: un equilibrio dinamico fra il caso e la necessità, fra l'obbedienza a un “codice genetico” e la pressione ambientale»⁴³². Il «codice genetico» è rappresentato dalle scritte sul muro che invitano il visitatore a lasciare una traccia del loro passaggio, dalle caratteristiche della Photomatic (strip di quattro fotogrammi, tempo d'attesa e abitacolo nascosto agli sguardi altrui), mentre la pressione ambientale è dovuta alle proposte di comportamento introdotte da ogni strip, ai furti di strip da parte dei visitatori, alle censure dei carabinieri. Quindi «l'esposizione, presa nel suo complesso, era un organismo in crescita che interagiva

⁴²⁹ Vaccari F., *Analisi dell'esposizione in tempo reale «Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio» di Franco Vaccari*, cit., p. 94.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² Vaccari F., *Esposizione in tempo reale n. 4: lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, cit., qui p. 84.

con ogni aspetto dell'ambiente»⁴³³: ogni fotogramma aggiunto agli altri non produce solo un'accumulazione, ma interagisce con gli altri e modifica la situazione. Una volta innescato il processo,

[...] l'inconscio tecnologico della macchina, sollecitato dall'ambiente, produceva una realtà nuova che obbediva a una propria necessità; proprio il suo sottrarsi alla manipolazione, la sua resistenza a un uso personalistico, garantiva che alla fine si sarebbe visto qualcosa di nuovo e di inaspettato⁴³⁴.

Secondo Leonardi, anche in questa *Esposizione in tempo reale* emerge la formazione scientifica dell'artista: l'operazione del 1972 viene paragonata alla camera di Wilson, utilizzata in fisica per la rivelazione di particelle elementari. Essa è uno spazio chiuso ermeticamente che contiene aria satura di vapore acqueo: se al suo interno entra una particella elementare carica elettricamente, essa ionizza gli atomi con cui si scontra, creando sulla propria traiettoria una condensazione del vapore in minuscole goccioline. Proprio come il passaggio di una particella nella camera di Wilson determina una scia di nebbia, allo stesso modo un visitatore della Biennale che si scatta una strip di fotografie e la appende alle pareti lascia una traccia del proprio passaggio.

Vaccari quindi, «indirizzando ancora una volta la propria attenzione ai contesti materiali all'interno dei quali attori e attanti interagiscono fra loro, [...] applica ai fenomeni sociali modelli e strumenti che riguardano i comportamenti della materia studiati dalla fisica»⁴³⁵. Così facendo, egli evidenzia come a volte i comportamenti delle persone non siano determinati dalle loro idee e dalla loro coscienza, ma da reazioni a catena prodotte come se un singolo individuo fosse una particella fisica mossa da altre particelle fisiche, cioè da altri individui. Dunque, quanto maggiore è il numero degli individui coinvolti, tanto più essi si comportano come fossero elementi infinitesimali di una massa fisica.

Non a caso infatti le operazioni di Vaccari prevedono il coinvolgimento di molte persone

⁴³³ *Ivi*, p. 85.

⁴³⁴ *Ibidem*.

⁴³⁵ Leonardi N., *Fotografia e materialità in Italia: Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, cit., p. 37.

che, in un certo senso, l'artista tratta sia come "esseri pensanti" che come particelle di materia. Queste prospettive avvicinano l'artista alle ricerche sviluppate negli ultimi decenni nell'ambito della fisica sociale, che studia gli individui all'interno di grandi reti sociali attraverso l'applicazione di modelli matematici⁴³⁶.

Dopo la Biennale la ditta Dedem, che aveva fornito a Vaccari la cabina per foto tessere per l'Esposizione, utilizza il lavoro dell'artista per farsi pubblicità: con un poster sulle cabine vengono invitati i passanti a scattarsi una fotografia e lasciarla in una cassetta apposita, poiché le foto migliori sarebbero state pubblicate.

Vaccari allora decide di intervenire personalmente sulle cabine, spostando il lavoro compiuto in Biennale allo spazio urbano. Egli chiede il permesso di utilizzare tutte le cabine installate in Italia (circa mille) e su di esse pone una locandina per la ricerca di nuovi attori per la produzione di un film.

Ciascuna di queste macchine

[...] sollecitava un momento di autocoscienza, che proponeva una pausa nel rigido concatenarsi degli eventi. Per un momento chi accettava il gioco aveva a disposizione uno spazio da gestire in modo autonomo, uno spazio privato immerso nello spazio pubblico, in cui era possibile dare libero sfogo al desiderio e al sogno⁴³⁷.

Alla fine dell'operazione, Vaccari si trova ad avere un'enorme collezione di foto tessere che, «[...] raggruppate in relazione ai luoghi di provenienza, ai gesti, alle acconciature o agli atteggiamenti, risultano in una mappatura dell'Italia del 1973-74»⁴³⁸. Una mappatura talmente ampia e varia che tra le fotografie raccolte c'è anche l'autoscatto del brigatista Renato Curcio, ritratto senza barba e col pugno alzato⁴³⁹.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ Vaccari F., *Photomatic d'Italia*, in Barilli R. (a cura di), *Franco Vaccari. Opere 1966-1986*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, 22 febbraio - 5 aprile 1987), Edizioni Cooptip, Modena, 1987, p. 36.

⁴³⁸ Leonardi N., *Fotografia e materialità in Italia: Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, cit., p. 41.

⁴³⁹ Perazzi M., *Perché può anche capitare di progettare un lavoro e trovarci dentro Curcio*, in "Corriere della Sera", mercoledì 28 febbraio 1979.

Nel 1995, durante la mostra *L'io e il suo doppio: un secolo di ritratto fotografico in Italia, 1985-1995* tenutasi alla Biennale di Venezia⁴⁴⁰, Vaccari espone alcune opere che documentano l'operazione del 1972. Nonostante siano passati più di venti anni dall'*Esposizione in tempo reale n. 4*, i visitatori inseriscono tra le cornici e i vetri di protezione delle opere di Vaccari decine di foto tessere estratte dai loro portafogli. Lo stesso fenomeno si ripete l'anno successivo, quando la mostra viene riproposta a Firenze.

Ciò significa che

[...] l'operazione della Biennale del 1972 non si è mai conclusa una volta per tutte, che l'energia messa in moto in quell'occasione ha continuato a produrre realtà in maniera del tutto autonoma rispetto alle intenzioni dell'artista, suscitando negli osservatori nuove associazioni mentali e nuovi gesti⁴⁴¹.

3.2 Il buio come “silenzio ottico”

Molte delle Esposizioni di Vaccari hanno come filo conduttore il buio, lo svolgersi in assenza di luce: infatti «il mondo visto al buio cambia parecchio, ma oltre questa verità lapalissiana resta invece la possibilità di un'altra esperienza, cioè di una conoscenza diversa dello stesso oggetto»⁴⁴².

Un precedente utilizzo del buio in Italia si ha con Lucio Fontana, che con il suo *Ambiente spaziale a luce nera* (1949) è anche il primo artista in Italia a realizzare degli ambienti come forma d'arte⁴⁴³.

Gillo Dorfles infatti sottolinea la novità costituita da questo ambiente:

l'ambiente “nero” era molto impressionante, perché allora non si erano mai viste cose del genere. Non dimentichiamo che oggi siamo abituati a fruire di opere d'arte al buio, che si tratti di ambienti d'artista o videoinstallazioni, che vediamo in tutte le biennali o triennali, ma si rende conto di cosa significasse

⁴⁴⁰ Zannier I. (a cura di), *Un secolo di ritratto fotografico in Italia 1895-1995*, catalogo della mostra (Venezia, Giardini della Biennale, Padiglione Italia, 11 giugno - 15 ottobre 1995), Alinari, Firenze, 1995.

⁴⁴¹ Leonardi N., *Fotografia e materialità in Italia: Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, cit., p. 47.

⁴⁴² Dehò V., *Anteprime*, in Dehò V., Fagone V. e Leonardi N. (A cura di), *Franco Vaccari. Esposizioni in tempo reale. Exhibitions in real time*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 14 febbraio - 13 maggio 2007), Damiani, Bologna, 2007, pp. 15-21, qui p. 20.

⁴⁴³ Meneguzzo M., *Il cielo in una stanza*, in Meneguzzo M., Di Marino B. e La Porta A. (a cura di), *Artisti nello spazio. Da Lucio Fontana a oggi: gli ambienti nell'arte italiana*, catalogo della mostra (Catanzaro, Complesso Monumentale del San Giovanni, 19 ottobre - 23 dicembre 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2013, pp. 17-23, qui p. 19.

allora? Erano i primi esempi di ambienti scuri con forme illuminate o proiezioni luminose che creavano sconcerto e disorientavano la normale percezione del visitatore⁴⁴⁴.

L'ambiente di Fontana viene installato presso la Galleria del Naviglio a Milano per sei giorni all'inizio di febbraio del 1949. Esso è una sala oscurata, dalle pareti nere e il soffitto reso violaceo dall'illuminazione a luce nera (la luce di Wood). L'unico elemento presente è una struttura in cartapesta di matrice informale, ricoperta di vernice fluorescente di vari colori e appesa al soffitto, che pare fluttuare nello spazio⁴⁴⁵.

Nell'ambiente si entra completamente isolati con se stessi: «[...] ogni spettatore reagiva col suo stato d'animo del momento, precisamente [...] l'uomo era con se stesso, colla sua coscienza, colla sua ignoranza, colla sua materia, ect. ect.»⁴⁴⁶.

Lo spazio nero quindi è capace di sollecitare esperienze percettive individuali, annullando le coordinate spaziali: «nel dissolvere i limiti fisici e architettonici per suggerire uno spazio incommensurabile, Fontana aspira all'azzeramento della normale percezione visiva attraverso l'assolutizzazione del contrasto chiaroscurale, l'abbacinamento ed il buio»⁴⁴⁷.

Un altro aspetto che emerge da questo ambiente è l'interattività, cioè la partecipazione del pubblico: l'ambiente non si attiva come opera senza il pubblico⁴⁴⁸.

⁴⁴⁴ Campiglio P., *Dalla "telo-visione" alla televisione: una conversazione tra Gillo Dorfles e Paolo Campiglio*, in Campiglio P. (A cura di), *Lucio Fontana. Opere (1947-1965)*, catalogo della mostra (Legnano, Palazzo Leone da Perego (6 novembre 2004 - 30 gennaio 2005), Edizioni Charta, Milano, 2004, pp.17-21, qui p. 19.

⁴⁴⁵ Valenti P., *Lucio Fontana in dialogo con lo spazio: opere ambientali e collaborazioni architettoniche. 1946-1968*, De Ferrari, Genova, 2009, p. 82.

⁴⁴⁶ Fontana L., [lettera a Enrico Crispolti datata 16 marzo 1961], pubblicata in Crispolti E., *Omaggio a Fontana*, Carucci, Roma, 1971, p. 110.

⁴⁴⁷ Zanchetti G., *Fontana e la luce. Una "nuova evoluzione del mezzo per l'arte"*, in Crispolti E. (a cura di), *Centenario di Lucio Fontana*, catalogo delle mostre (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, Triennale di Milano, Museo Diocesano, Accademia di Belle Arti di Brera, Teatro alla Scala - Museo Teatrale alla Scala), Edizioni Charta, Milano, 1999, pp. 165-168, qui p. 165.

⁴⁴⁸ Villa M., *Lo spazio come entità fisica da percorrere e metaforica da sperimentare. Appunti per un confronto ideale tra Lucio Fontana e il contemporaneo*, in Pugliese M., Ferriani B. e Todoli V. (a cura di), *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 21 settembre 2017 - 25 febbraio 2008), Mousse Publishing, Milano, Milano, 2018, pp. 91-94.

Il primo ambiente realizzato da Franco Vaccari che ha come protagonista il buio è *La scultura buia*, installato nel 1968 presso il Centro di attività estetiche di Piacenza e in occasione del quale l'artista pubblica il libro omonimo (Fig. 59).

Vaccari ritiene che «le ricerche plastiche, pur nella grande varietà di esperienze, hanno sempre dato per scontato l'esistenza di uno spazio “a priori”»⁴⁴⁹: gli artisti si sono sempre serviti «[...] di strumenti che a rigore non definivano “lo spazio” ma lo “spazio ottico”, e questo perché l'elemento immancabilmente presente era la luce»⁴⁵⁰. La presenza della luce nello spazio è definita da Vaccari un «postulato operativo inconscio», cioè un'abitudine che ormai è diventata una norma, ma che non ha alcuna giustificazione di essere. Questo ha delle conseguenze importanti, tra le quali l'artista sottolinea l'interazione tra oggetto e fruitore di tipo continuo: poiché ogni oggetto quando è visibile trasmette un'enorme quantità di informazioni, allora il suo rapporto col fruitore è di tipo continuo e ininterrotto.

Vaccari nell'installazione di Piacenza elimina

[...] ogni presenza, ogni infiltrazione di radiazioni visibili: è un corpo nero, un ambiente reso assolutamente compatto da una assenza invece che da una presenza, in cui le forme che vi possono incontrare diventano eventi imprevedibili con caratteristiche allucinatorie⁴⁵¹.

La scelta dell'assenza invece della presenza permette l'isolamento dall'eccesso di informazioni della quotidianità: così facendo «[...] si ha un salto qualitativo nel tipo di interazione fra soggetto e fruitore; l'informazione avviene ad impulsi e il carattere probabilistico dell'estrapolazione appare in tutta la sua evidenza [...]»⁴⁵². Ne *La scultura buia* «[...] si opera una ristrutturazione dello spazio sfruttando le sensazioni primordiali dell'udito e del tatto»⁴⁵³.

Vaccari quindi predispone un ambiente privo di luce, che costringe il visitatore a ricostruire personalmente lo spazio che lo circonda: non c'è più uno spazio “a

⁴⁴⁹ Vaccari F., *La scultura buia*, pubblicazione in occasione dell'installazione (Piacenza, Centro Documentazione Visiva, 28 marzo 1968), Ed. Centro di Comunicazione Visiva, Piacenza, 1968, s.n.p.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² *Ibidem*.

⁴⁵³ *Ibidem*.

priori”, ma esso è determinato dall’esperienza individuale in quel momento. I sensi che vengono coinvolti sono il tatto e l’udito, poiché la vista è impossibile da utilizzare in un ambiente senza luce.

La stanza creata dall’artista è «[...] impenetrabile alla luce e riempita di sacchi di plastica gonfiati, dove chi si avventurava restava paralizzato da paure ancestrali o si liberava di colpo da mille inibizioni»⁴⁵⁴. Il tatto quindi può essere usato dai visitatori nel toccare le superfici dei sacchi lisce e in tensione, l’udito per ascoltare il rumore dato dallo sfregamento della plastica.

Vaccari quindi arriva alla «[...] negazione dello spazio ottico a favore dello SPAZIO DELLE RELAZIONI [maiuscolo dell’autore]»⁴⁵⁵, cioè crea uno spazio determinato dai rapporti sensoriali del soggetto col contesto.

Entrare e uscire dall’ambiente significa compiere un percorso «[...] dove le cose accadono realmente e il DOPO [maiuscolo dell’autore] è sempre diverso dal PRIMA [maiuscolo dell’autore]»⁴⁵⁶. Lo spettatore quindi è chiamato in causa in prima persona: «[...] egli diventa l’artefice della propria consapevolezza mentre il compito dell’artista è solo quello di fornirgli uno strumento attraverso cui esercitare la propria coscienza critica [...]»⁴⁵⁷.

Il percorso compiuto nell’ambiente è riproposto, con le ovvie differenze imposte dal medium, nel libro che esce contestualmente all’esposizione: in esso Vaccari inserisce tre pagine bianche, la prima con la scritta «ENTRATA» (Fig. 60), seguita da due pagine nere in plastica (Vaccari utilizza lo stesso materiale dei sacchi presenti in sala) (Fig. 61), e in chiusura altre tre pagine bianche, di cui l’ultima contrassegnata dalla parola «USCITA» (Fig. 62). Infine è presente un breve testo di Vaccari che spiega l’ambiente.

⁴⁵⁴ Reale B., *Franco Vaccari*, in “NAC Notiziario Arte Contemporanea”, n. 3, dicembre 1970, pp. 23-24, qui p. 24.

⁴⁵⁵ Vaccari F., [contributo senza titolo], in Vergine L., *Il corpo come linguaggio (La “Body-art” e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1974, s.n.p.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ Palazzoli D., *Fotografia: una disciplina dell’arte*, in Palazzoli D. e Thiemann E. (testi di), *Fotomedia*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, 24 marzo - 13 aprile 1975), Comune di Milano Ripartizione cultura, Milano, 1975, s.n.p.

Le due pagine in plastica nera rievocano l'ambientazione nera e senza luce, e soprattutto attivano un processo di riscoperta dei sensi simile a quello che accade nell'ambiente: è necessario usare il tatto per percepire la consistenza diversa delle pagine, ma anche l'udito, nel constatare come sfogliando le pagine in plastica esse emettano un rumore diverso da quello delle pagine in carta.

Anche la fruizione del libro quindi è un'esperienza, naturalmente diversa da quella vissuta nell'ambiente di Piacenza, ma che attiva sensazioni complementari e parallele. Per Vaccari infatti il libro non è mai «solamente documentazione, ma si pone come qualcosa in più rispetto ad esse, vive di vita assolutamente propria»⁴⁵⁸:

così il libretto "Scultura buia", del '68, che si affianca all'omonima installazione allestita a Piacenza, non si limita ad essere un semplice catalogo di mostra, a raccontare un altro evento, ma un evento lo diventa di per sé. È un luogo in cui si entra, in cui si attraversa una dimensione estraniante, e dal quale, alla fine, si esce; esattamente come nell'altro evento, anzi in modo completamente diverso⁴⁵⁹.

Il titolo, *La scultura buia*, è sia una «sperimentazione sinestetica», cioè un accostamento tra due termini pertinenti a due sfere sensoriali diverse, sia un ossimoro, poiché «il concetto di buio contraddice il vedere proprio della scultura»⁴⁶⁰. Il termine scultura è usato dall'artista in senso più ampio, riferendosi alla percezione in senso generale.

Emerge quindi una nuova struttura spaziale, non fatta solamente di vista, ma di tatto e udito, cioè sensi tradizionalmente non associati all'esperienza di un'opera d'arte.

L'anno successivo all'installazione di Piacenza, Franco Vaccari realizza un altro ambiente buio, nel quale attivare sensi diversi dalla vista. *Ambiente Geiger*, o *Concerto cosmico*, viene realizzato alla Galleria Techné di Firenze nel 1969 ed è presentato dall'artista con un testo esposto all'ingresso della stanza:

Con l'uso del *buio totale* [corsivo dell'autore] ho realizzato il "silenzio ottico", condizione essenziale per avvertire di nuovo la propria fisicità e scoprire quella degli altri, svincolati da ogni rituale mondano o schema inibitorio.

⁴⁵⁸ Barbieri C., *Ali di carta*, in "IBC", n. 3, 2000, pp. 15-18.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ Bertoni M., *Franco Vaccari: il libro e l'evento*, in Bertoni M. (a cura di), *In forma di libro. I libri di Franco Vaccari*, catalogo della mostra (Modena, Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti, 6 febbraio - 29 aprile 2000), Comune di Modena, Modena, 2000, pp. 7-14, qui p. 13.

Nel buio si attua una specie di implosione che ci riporta nei limiti del nostro volume fisico mentre ci sorprendiamo a muoverci in un ambiente non più dominabile mediante il rito.

Al buio ogni gesto diventa una scelta assoluta che è, insieme, scoperta e invenzione attuata attraverso l'uso nuovo e amplificato dei sensi dell'udito e del tatto.

Con il contatore Geiger, capace di evidenziare l'incessante passaggio dei raggi cosmici, ho voluto dilatare ulteriormente la mia capacità sensoria, percepire fisicamente la dimensione cosmica del mio essere su questa terra.

Se si fa molto silenzio, se si sta quieti, se umilmente si costruiscono trappole accorte, possiamo costringere qualcuna di quelle particelle a svelarsi. Nel quinto capitolo del "Tao Te CHING" di Lao Tze, c'è scritto: "Cielo e terra non hanno umanità / trattan tutte le cose come cani di paglia" e i raggi cosmici, con la loro inesorabile cadenza che nessun evento influenza, testimoniano queste parole.

L'ambiente dove disponiamo le apparecchiature non ha importanza; con il manifestarsi dei primi eventi elementari si ha subito coscienza che nessun luogo è privilegiato ma è solo punto inessenziale di passaggio.

I microfonemi cui assistiamo appartengono ad una scala disumana o, meglio, non umana, e noi ci sentiamo attraversati come se non esistessimo, ignorati, fatti di vuoto⁴⁶¹.

Vaccari quindi a Firenze oscura e insonorizza la stanza e al suo interno colloca un contatore Geiger, in grado di rendere percepibile dall'uomo «l'incessante passaggio dei raggi cosmici»⁴⁶².

Una volta entrati nell'ambiente, i visitatori sono circondati dal "silenzio ottico", una formula sinestetica che ben riassume la condizione di buio totale e di assenza di percezione visiva presente nella stanza. Grazie a questo "silenzio ottico", è possibile percepire la propria fisicità e quella altrui, senza alcuna influenza della vista e dei condizionamenti che essa porta con sé.

Negando l'uso della vista, Vaccari afferma l'importanza degli altri sensi e invita il visitatore a utilizzarli. Questi si trova così immerso in una condizione inusuale, e al buio «ogni gesto diventa una scelta assoluta che è, insieme, scoperta e invenzione attuata attraverso l'uso nuovo e amplificato dei sensi dell'udito e del tatto»⁴⁶³.

Vaccari quindi cerca di stimolare la riscoperta della propria corporeità nello spazio e della corporeità altrui.

⁴⁶¹ Vaccari F., [testo introduttivo all'Ambiente Geiger], pubblicato in Barilli R. (a cura di), *Franco Vaccari. Opere 1966-1986*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, 22 febbraio - 5 aprile 1987), Edizioni Cooptip, Modena, 1987, p. 22.

⁴⁶² *Ibidem*.

⁴⁶³ *Ibidem*.

Nella stanza buia Vaccari colloca un contatore Geiger, uno strumento in grado di rilevare la presenza di radiazioni e di particelle elettricamente cariche. Esso emette un ticchettio ritmato e costante, che evidenzia acusticamente il «passaggio dei raggi cosmici»: il visitatore allora può percepire fisicamente il proprio essere sulla terra e la propria superfluità su di essa. Infatti Vaccari nel testo introduttivo riporta un proverbio taoista che evidenzia come la natura sia disinteressata all'uomo: l'artista vuole portare il visitatore all'umiltà e alla consapevolezza del proprio ruolo quasi inutile nel cosmo affinché egli rivaluti la sua condizione.

Il buio quindi è la condizione che permette l'ascolto dell'universo, in

[...] un dialogo minimale e poetico con l'energia della Natura. L'attraversamento dei corpi ad opera dei raggi, unisce il rumore ritmico alla solitudine del vuoto: l'uomo si percepisce, incredibilmente, inessenziale al funzionamento dell'universo e quindi si espande verso la cartesiana *res extensa*, eclissando provvisoriamente l'Io⁴⁶⁴.

È interessante evidenziare come ancora una volta sia presente nell'opera di Franco Vaccari la sua formazione scientifica, più precisamente di fisico.

L'utilizzo del buio torna poi spesso in altre azioni di Vaccari: nel 1969 a Varese con *Maschere* l'artista si serve ampiamente dell'assenza di luce. In questo caso infatti i visitatori, in possesso di una fotografia utilizzabile come maschera, sono al buio, e Vaccari gira tra di loro illuminandoli e fotografandone la reazione (Fig. 63).

Anche qui quindi l'artista crea una condizione di sospensione dello spazio e del tempo: quando il visitatore si trova al buio è impossibilitato al controllo e all'inconscia conformazione ai condizionamenti sociali, ma quando, improvvisamente e senza preavviso, Vaccari illumina il viso delle persone, queste cercano subito di "ricomporsi" e di nascondersi con la maschera fornitagli dall'artista.

C'è quindi un contrasto evidente tra il momento in cui si è privati dell'immagine, quando si è autenticamente se stessi, e il momento in cui l'immagine torna a essere presente, cioè quando si rientra nella razionalità e nelle convenzioni sociali.

⁴⁶⁴ Dehò V., *Anteprime*, cit., p. 21.

Un altro ambiente in cui il buio gioca un ruolo importante è quello realizzato per la mostra *Immagini televisive* alla Galleria Paolo Barozzi di Venezia nel 1970: qui Vaccari espone degli scatti di istanti televisivi. La televisione permette di portare in casa tutto il mondo: rimanendo seduti in poltrona, si può ormai partecipare agli avvenimenti del mondo in tempo reale. Vaccari allora ha percepito la necessità di smettere di girare per le strade con la macchina fotografica, preferendo immortalare questo mass media così diffuso: ciò che lo affascina dell'immagine televisiva «[...] è però l'aspetto "subliminale", che solo la macchina fotografica, con la sua capacità di raggelare l'istante, di dilatarlo indefinitamente, [...]»⁴⁶⁵ gli permette di scoprire.

Prima di essere proposta al pubblico, un'immagine subisce un «[...] complesso gioco di riverberazione» che finisce a volte per svelare il gioco stesso, «[...] facendo affiorare una specie di "inconscio televisivo"»⁴⁶⁶. Inoltre, per quanto le informazioni siano accuratamente filtrate e immesse in uno spazio elaborato consapevolmente, «[...] rimane sempre uno spazio inconsapevole che si manifesta nella forma di "inconscio ottico", come quello che ci si rivela nei primi fotogrammi di ogni pellicola, quelli scattati a caso prima delle "foto buone"»⁴⁶⁷.

A Vaccari allora pare necessario «[...] proporre un "silenzio ottico", un attimo di pace in mezzo al bombardamento continuo delle immagini»⁴⁶⁸. Il buio è quindi un momento di pausa, di sospensione rispetto a un mondo in cui è ormai costante il bombardamento delle immagini e delle informazioni.

Per ottenere tale "silenzio ottico", Vaccari scrive di aver

[...] cercato perciò di realizzare a livello fisico le condizioni per poter attuare una scelta autonoma. Ecco dunque l'ambiente nel buio totale, buio nel quale ho calato una serie di immagini di graffiti: l'espressione più disinibita dei nostri desideri e delle nostre rivolte. Chi li vorrà vedere dovrà andarseli a cercare, individualmente, con l'aiuto di una torcia elettrica. Al buio non esistono più rituali mondani o schemi inibitori. Al buio siamo fuori dalla dimensione

⁴⁶⁵ Vaccari F., *Note di Franco Vaccari*, in "Data", n. 4, maggio 1972, pp. 28-32, qui p. 31.

⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

dominabile mediante presenze. Siamo soli, a scegliere⁴⁶⁹.

Ancora una volta quindi l'artista mette in evidenza come il buio sia la condizione nella quale, non sentendoci osservati e quindi costretti a comportamenti socialmente imposti, possiamo essere liberi di fare delle scelte non condizionate da «rituali mondani o schemi inibitori». Dunque il buio serve all'uomo per potersi esprimere liberamente e cercare quelle immagini che più lo interessano, senza sentire pressioni sociali o condizionamenti di alcun tipo.

Nell'*Esposizione in tempo reale* presentata alla Biennale di Venezia del 1972 la cabina per foto tessere può essere interpretata come uno spazio buio. Essa infatti attiva gli stessi meccanismi messi in moto dagli spazi senza luce: al riparo degli sguardi altrui, i visitatori si lasciano andare a pose che probabilmente alla luce, cioè davanti ad altre persone, non esprimerebbero.

Ulteriore occasione in cui il buio fa da protagonista è quella dell'installazione *Buio, nebbia padana, suoni, luci*, realizzata nei depositi della società di trasporti Transmec a Campogalliano nel 2005. I visitatori qui sono stati invitati a esplorare gli enormi spazi della società, un luogo non familiare, col solo aiuto di una torcia tascabile.

Tra oggetti e imballaggi, gli spettatori sono diventati attori perché lo scambio avviene proprio tra loro, tra i loro sguardi e presenze che improvvisamente si mettono in relazione. E la scoperta è avvenuta nei confronti di un'altra persona che è fonte sia di riconoscimenti che di sospetti. Al buio tutto può succedere, soprattutto se introdotti da una nebbia autentica che fuori aspetta anche il ritorno a casa, una forma di prolungamento dell'esperienza, una verifica. Nell'immensità del magazzino, al buio si somma il vuoto per un breve ma veridico viaggio nel cuore delle tenebre. Un'occasione per pensare, anche, senza essere distratti dalle pubblicità di un mondo soffocante e clorato⁴⁷⁰.

I visitatori quindi nel buio girano con la lampadina, ottenendo come uniche visioni gli altri visitatori: essi allora sono sia il soggetto sia l'oggetto dell'azione. La torcia non è strumento per vedere, quanto più segno di riconoscimento tra gli attori inconsapevoli.

Gli unici elementi che guidano il visitatore sono i suoni e i rumori: nel buio allora si riscoprono sensazioni e si riattivano i sensi normalmente esclusi dall'esperienza.

⁴⁶⁹ *Ibidem*.

⁴⁷⁰ Dehò V., *Anteprime*, cit., p. 21.

L'installazione diventa l'occasione per pensare, senza essere distratti dal bombardamento visivo quotidiano e ossessivo cui siamo sottoposti. La cecità provvisoria, anche se parziale, allora dev'essere vista «[...] come un'opportunità per sperimentare quello che siamo e non quello che vediamo»⁴⁷¹.

Così Vaccari «[...] ha completato un ciclo di una specie di “estetica per non vedenti”, allargando la conoscenza ad esperienze complesse che non privilegiano la vista, senza volerla mortificare»⁴⁷².

3.3 Il viaggio come viaggio minimo

Nel 1971 Franco Vaccari pubblica il libro d'artista dedicato all'operazione *Per un trattamento completo* (Fig. 64), realizzata nello stesso anno presso l'albergo diurno Cobianchi di Milano. Questo lavoro dell'artista ha origine nel suo desiderio di esplorare lo spazio dell'albergo diurno, che faceva parte del suo vissuto da studente a Milano:

nei suoi ricordi era un posto veramente allucinante. Al sabato, giorno di massima affluenza, c'era una nebbia che non faceva vedere quasi nulla, solo, a malapena, i piedi delle persone. Era una specie di limbo. Questo luogo, nel cuore della città, dove la fisicità era portata a forme parossistiche, gli aveva sempre dato da pensare⁴⁷³.

L'artista pensa di dare vita a una giornata estetica totale: progetta di noleggiare, grazie a uno sponsor, l'intera struttura, completa di personale. L'idea è che i visitatori, venuti per vedere la mostra, usufruiscano, appunto, di un trattamento completo. Il proprietario dell'albergo diurno però, nonostante si fosse dichiarato favorevole all'operazione, all'ultimo si ritira e non concede il noleggio della struttura. L'artista racconta la sua idea originale nel catalogo dell'esposizione *Esposizioni in tempo reale / Exhibitions in Real Time* del 2007:

Nel 1971 ho tentato di noleggiare per un giorno intero tutto l'Albergo Diurno Cobianchi di Piazza Duomo a Milano. C'ero quasi riuscito, ma poi i timori del proprietario hanno avuto il sopravvento e infatti, dopo un momento come di

⁴⁷¹ Dehò V., *Luce nera*, in Montecchi M. e Cortese R. (a cura di), *Franco Vaccari. Buio, nebbia padana, suoni, luci*, pubblicazione in occasione dell'installazione *Buio, nebbia padana, suoni, luci* (Campogalliano (MO), dicembre 2005), Transmec Group, Campogalliano, 2005, s.n.p.

⁴⁷² Dehò V., *Anteprime*, cit., p. 21.

⁴⁷³ Madesani A., *La fotografia nel lavoro di Franco Vaccari dagli anni Cinquanta al 1975*, cit., p. 12.

stordimento, ha ripreso il controllo dimostrandosi irremovibile nel diniego. Mi sarebbe piaciuto organizzare in quest'ambiente una giornata veramente "estetica". Chi fosse venuto per osservare si sarebbe trovato con le basette più corte o con i piedi finalmente liberi dai calli, avrebbe potuto fare una doccia o farsi stirare a vapore il cappello; soprattutto avrebbe potuto usufruire di un imprecisato e intimidatorio "supplemento estetico". Peccato, i tempi non erano maturi e non se ne è fatto niente. Così mi sono limitato a documentare tutti i servizi che vi venivano offerti [...]»⁴⁷⁴.

Vaccari quindi deve fare un lavoro diverso da quello inizialmente progettato: compra un biglietto per ogni tipo di trattamento disponibile e si fa fotografare da due fotografi mentre usufruisce dei servizi.

Così facendo «[...] l'artista permette al fruitore dell'installazione fotografica di entrare nella sua quotidianità, con quella sorta di voyeurismo-consenziente tipico degli anni duemila più che degli anni settanta»⁴⁷⁵. Lo spettatore infatti osserva Vaccari mentre si fa insaponare il viso prima della rasatura, mentre fa un bagno in una vasca, mentre attende di poter usufruire dei trattamenti: si tratta di «un'invasione nel privato voluta proprio dall'artista, lo stesso che incarica due fotografi di pedinarlo durante un'intera giornata dedicata alla cura della persona»⁴⁷⁶. Sono aspetti che oggi ci ricordano le logiche dei reality show e dei social media.

Vaccari quindi compie un viaggio in questo luogo così unico, fuori dal normale, che definisce un «luogo dell'identità sospesa». Qui infatti «a seconda del punto dove ci si trova la percezione della nostra identità varia. In luoghi come il Cobiauchi la percezione della nostra identità diviene labile e si è ridotti ai limiti della propria assoluta fisicità»⁴⁷⁷.

Vaccari infatti ritiene che nei luoghi dell'identità sospesa i

[...] frequentatori si trovano nella condizione di sperimentare un indebolimento della propria identità e, contemporaneamente, una tentazione ad assumerne altre. Libertà e labilità. Un po' come il paguro, quando scopre l'addome nel

⁴⁷⁴ Vaccari F., *VIAGGIO NELL'ALBERGO DIURNO COBIANCHI DI PIAZZA DUOMO, MILANO 1971*, in Dehò V., Fagone V. e Leonardi N. (A cura di), *Franco Vaccari. Esposizioni in tempo reale. Exhibitions in real time*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 14 febbraio - 13 maggio 2007), Damiani, Bologna, 2007, p. 230.

⁴⁷⁵ Panaro L., *Franco Vaccari, un pioniere*, in Panaro L. (a cura di), *Franco Vaccari. Una collezione 1966-2010*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Marconi, 22 febbraio - 13 maggio 2017), Skira, Milano, 2017, pp. 9-27, qui p. 9.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

⁴⁷⁷ Madesani A., *La fotografia nel lavoro di Franco Vaccari dagli anni Cinquanta al 1975*, cit., p. 12.

passare da una conchiglia ad un'altra. Credo che l'artista si metta spontaneamente in situazioni analoghe: accetta di destrutturarsi per potersi ristrutturare in modo nuovo⁴⁷⁸.

Il concetto è simile a quello di «non luogo» coniato da Marc Augé, anche se Vaccari non apprezza l'utilizzo di questo termine. Il non luogo definito da Augé infatti è uno spazio architettonico o urbano di utilizzo transitorio, pubblico e impersonale, nel quale mancano i riferimenti alla struttura sociale organizzata, non radicato nel contesto, nelle tradizioni e nella storia. Non luoghi sono per esempio gli aeroporti, le stazioni, i centri commerciali, i parcheggi, le stazioni di servizio, gli alberghi, i villaggi turistici, ...

Augé ha sottolineato come nei non luoghi non si conosce e non si è conosciuti: questo porta a una sospensione dell'identità. Sta in questa idea il punto in comune con Vaccari: per entrambi, questi luoghi che si situano fuori dalla quotidianità permettono all'individuo di trovarsi in una condizione sospesa, in cui la propria identità non è definita da convenzioni sociali e abitudini come accade nella vita quotidiana. L'uomo allora può considerarsi sia più libero, in quanto può comportarsi senza imposizioni sociali, sia più vulnerabile, poiché la sua identità sociale viene momentaneamente meno.

Per un trattamento completo è un viaggio in uno di questi non luoghi, riassunto nel libro d'artista dedicato. Di questo libro esistono due versioni: un esemplare unico coi biglietti originali e le fotografie scattate nell'albergo e una serie in tiratura limitata⁴⁷⁹ composta dalle riproduzioni di tutti i biglietti dell'albergo diurno Cobianchi per i vari servizi: bagno, doccia, pedicure, ...

Lo scontrino quindi viene ricoperto di valore estetico e linguistico: esso è un prodotto di scarsa importanza, quasi sempre accartocciato e buttato via pochi minuti dopo la sua emissione. Vaccari invece riprende questo materiale considerato basso e lo eleva a opera d'arte: è la stessa azione di selezione fatta con i graffiti ne *Le tracce* e in *Strip-Street*. L'artista quindi non è interessato al risultato estetico dell'operazione,

⁴⁷⁸ Zanfi C., *Franco Vaccari si racconta*, in Zanfi C. (a cura di), *Franco Vaccari. Fuori schema. 1966-2001. Film, video, videoinstallazioni, esposizioni in tempo reale, web*, Artshow edizioni, Milano, 2001, pp. 8-21, qui p. 20.

⁴⁷⁹ Vaccari F., *Per un trattamento completo*, Toschi, Modena, 1971.

quanto più al suo risvolto concettuale: lo scontrino è un elemento della vita quotidiana, che viene selezionato e reso parte di un'opera d'arte. Ancora una volta emerge l'interesse dell'artista per la vita quotidiana e per ciò che normalmente non è oggetto di attenzione.

Per mettere in risalto gli scontrini, Vaccari sfrutta le potenzialità della pagina bianca e vi colloca al centro un solo scontrino, che isolato e decontestualizzato diventa protagonista e viene osservato nei suoi aspetti formali. Chi sfoglia il libro è inevitabilmente attratto da questi oggetti apparentemente insignificanti e si sofferma a leggerlo e osservarlo in ogni suo particolare (Figg. 65, 66 e 67).

Ancora una volta quindi il ruolo dell'artista si occultava: l'idea originaria di Vaccari era quella di realizzare degli album con incollati all'interno degli scontrini reali e utilizzabili, che il fruitore nel giorno in cui Vaccari avrebbe affittato l'intero albergo avrebbe potuto staccare e usare realmente, diventando così egli il protagonista dell'azione.

Impossibilitato a portare a compimento questa idea, Vaccari realizza un libro con le riproduzioni degli scontrini, ma comunque lui non compare come autore: il lettore osserva questi scontrini e può immaginare il viaggio all'interno del Cobianchi.

Sempre nel 1971 Vaccari realizza un'altra *Esposizione in tempo reale* che ha come oggetto il viaggio: *Viaggio + Rito*, testimoniata nei libri *Tre esposizioni in tempo reale* e in *Esibizione 6 marzo 1971*⁴⁸⁰ (Fig. 68), che poi confluirà nel primo libro.

Il viaggio che compie Vaccari per questa *Esposizione* è un viaggio breve, da Modena a Bologna, che non è di grande interesse estetico: è un «viaggio minimo».

L'idea di viaggio dell'artista è un'idea che si discosta dall'interpretazione più diffusa del viaggio: Vaccari non è interessato ad avventure, scoperte di luoghi esotici o documentazione di bellezze naturali, quanto più al viaggio come meccanismo di attivazione di un'esperienza. Per questo i percorsi dell'artista sono sempre banali, spesso brevi oppure deliberatamente fatti in zone di nessun interesse paesaggistico o culturale.

Vaccari infatti dichiara:

⁴⁸⁰ Vaccari F., *Esibizione 6 marzo 1971 Galleria 2000 Bologna*, Galleria 2000, Bologna, 1971.

[...] i miei viaggi sono avvenuti tutti su piccole distanze e mai in luoghi dal fascino risaputo. È come se per me la lontananza avesse perso qualsiasi seduzione e non fosse più possibile credere sul serio di poter compiere vagabondaggi che siano anche pellegrinaggi. I miei sono stati “viaggi minimi” e forse ti deludo se non parlo dell’India o della Patagonia, dell’Islanda o dell’Alto Egitto. Riducendo gli spazi volevo dare importanza ai particolari anche se apparentemente insignificanti. Gli spostamenti concreti hanno dei punti di contatto con i sacrifici. Il sacrificio, che deriva da “sacrum facere”, è l’azione che ci permette di passare dalla virtualità alla realtà. Un altro aspetto del ricorso al viaggio come medium è il fatto che obblighi ad uscire dalle gallerie d’arte, che sono ormai diventate dei luoghi soffocanti⁴⁸¹.

All’artista non interessa infatti la dimensione esteriore del viaggio, ma quella interiore: il percorso non è orientato alla scoperta, quanto alla riscoperta della propria interiorità e della quotidianità. Vaccari infatti afferma: «non mi interessa il viaggio per i suoi scoperti simbolismi, ma come vero e proprio meccanismo per attivare la realtà, per suscitare il caso. Rifuggendo dall’ingabbiare l’esperienza con troppo precisi progetti, mi sono servito del viaggio per darle forma»⁴⁸².

Il viaggio quindi è un «viaggio minimo» attivatore di esperienze: esso è «[...] esperienza di confine tra dimensioni, temperature diverse del vivere, perché sposta la nostra percezione dell’esistere fuori dalle logiche e dai tempi della nostra consuetudine, immettendo elementi di estraneità rispetto al vivere quotidiano»⁴⁸³.

Non è quindi importante la meta ma il percorso e ciò che esso svela.

Nella sua proposta di viaggi banali e antispettacolari, Vaccari si pone all’opposto dei viaggi turistici:

infatti il viaggio turistico, con le sue promesse di avventura e di esotismo è in realtà il viaggio studiato appositamente nel margine più largo di prevedibilità per persone abitudinarie che richiedono un massimo garantito di piaceri - in fondo abbastanza lecitamente puerili. Esattamente nello stesso modo in cui i consigli del pornografo, in uno spreco del tutto apparente di fantasia, propongono metodi e strumenti di sicuro successo, proprio nella loro estrema

⁴⁸¹ Zanfi C., *Franco Vaccari si racconta*, cit., p. 20.

⁴⁸² *Ibidem*.

⁴⁸³ Zanelli M., *Dalla parte della fotografia*, in Zanelli M. (a cura di), *Franco Vaccari. Camere con vista e altre storie. Esposizioni in tempo reale e video dal 1966 al 2002*, catalogo della mostra (Gonzaga, Ex Convento di S. Maria, 27 ottobre - 1 dicembre 2002), Publi Paolini, Mantova, 2002, pp. 7-19, qui p. 13.

meccanicità⁴⁸⁴.

I viaggi «non-viaggi» di Vaccari, che si sono svolti per la maggior parte attorno alla sua città, Modena, sono disinteressati alla destinazione e alla lunga distanza, ma anche alla novità e allo straordinario: ciò che vogliono fare è portare «[...] verso una dimensione di analisi profonda di atteggiamenti e strutture apparentemente “normali”»⁴⁸⁵.

Il viaggio è allora un'esperienza della possibilità, e quindi della penetrabilità, di fronte agli eventi: questa situazione di estrema ricettività,

[...] oltre ad evidenziare questo stato di permeabilità e malleabilità del “viaggiatore” attraverso le sue esperienze fondamentali (che sono le esperienze quotidiane) “finge” inoltre, in una dimensione anormalmente macroscopica, la dinamica degli avvenimenti e i “paesaggi” o gli oggetti di questi spostamenti fisici e mentali⁴⁸⁶.

Il paesaggio nei viaggi di Vaccari è secondario, è solo uno sfondo, poiché non è il centro dell'attenzione dell'artista: è più importante il viaggio all'interno di se stessi. Il viaggio allora è «uno spostamento psicologico», che «[...] diventa la situazione-tipo per un'analisi, in cui, l'oggetto di meraviglia non è più appunto il paesaggio, ma il viaggiatore - magari anche nei confronti degli altri viaggiatori»⁴⁸⁷.

Ad esempio, in *Viaggio + Rito*, il filo conduttore a livello iconografico è Vaccari stesso, seguito da due fotografi, finché in galleria non si mescola coi visitatori. Il ritmo a quel punto accelera: le foto scattate in galleria si aggiungono a quelle fatte precedentemente e tutte, appese al muro, diventano la «[...] storia in fieri dell'avvenimento, che veniva così consumato al momento, sul posto»⁴⁸⁸.

L'Esposizione quindi è essa stessa un viaggio:

[...] un momento “perso” della vita (il trasferimento dal luogo in cui, in teoria, si sono compiuti i lavori, a quello in cui verranno esposti) diventa invece un

⁴⁸⁴ Altamira A., *I «Viaggi» di Franco Vaccari (1976)*, in Barilli R. (a cura di), *Franco Vaccari. Opere 1966-1986*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, 22 febbraio - 5 aprile 1987), Edizioni Cooptip, Modena, 1987, pp. 105-107, qui p. 105.

⁴⁸⁵ *Ibidem*.

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

⁴⁸⁷ *Ivi*, p. 106.

⁴⁸⁸ *Ibidem*.

momento “pieno”: il “vuoto” del viaggio è anzi riempito e giustificato pienamente da questa operazione di registrazione⁴⁸⁹.

Una parte della vita diventa quindi mostra, una mostra che è anche la storia di se stessa: questo non consacra,

[...] secondo un tipico nesso della tautologia post-duchampiana, l'operazione come *in-sé* [corsivo dell'autore], dimostra invece la sua pleonasticità, ponendo in vista dei valori come l'azione, che sconvolgano il piano del tempo tradizionale di esposizione, e dando luogo a una specie di botta-e-risposta immediata, di pronto intervento in campo artistico [...]⁴⁹⁰.

I viaggi allora devono essere considerati una documentazione di eventi che hanno avuto una durata ben determinata nel tempo e che hanno avuto una precisa dinamica di svolgimento in rapporto agli eventi reali da cui sono originati o prendono spunto.

Le fasi del lavoro sul viaggio sono: «[...] l'esposizione in tempo reale nella sua diretta percezione, la raccolta di una documentazione e la formulazione a posteriori di quanto si è verificato in questa esperienza»⁴⁹¹: non è dunque importante l'oggetto estetico prodotto eventualmente alla fine, quanto più l'esperienza vissuta.

Si potrebbe quindi dire che

quando Vaccari compie i suoi viaggi non racconta nulla se non il meccanismo del viaggiare, al di là della referenziata dell'immagine fotografica, e anzi, per converso, in forza di essa. [...] Le operazioni di Vaccari sono congegni all'interno dei quali il farsi dell'opera coincide con l'opera stessa nel corso del viaggio⁴⁹².

Due occasioni in cui questa coincidenza tra il farsi dell'opera e l'opera stessa nel corso del viaggio è estremamente evidente sono *700 Km di esposizione* e *l'Esposizione in tempo reale n. 8. Omaggio all'Ariosto*.

Nel 1972 Franco Vaccari viene invitato ad esporre a Graz:

Ero stato invitato a Graz alle “settimane di pittura”, cioè a trascorrere un mese in una località isolata dove avrei dovuto produrre oggetti artistici; mi sarebbe stato passato alloggio e vitto gratis, e, alla fine, anche un compenso in denaro. Erano stati invitati altri tre italiani, alcuni jugoslavi e austriaci. Per distrarci, avremmo avuto a disposizione anche un tavolo da ping-pong.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ *Ibidem*.

⁴⁹¹ Zanchetti G., *In tempo reale. Conversazione con Franco Vaccari*, cit., p. 326.

⁴⁹² Valtorta R., *Volte della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, Skira, Milano, 2005, p. 247.

Il mio lavoro l'ho fatto durante il viaggio di andata; ho scelto di applicare sistematicamente l'attenzione ai mezzi di trasporto merci che si muovevano nella mia stessa direzione.

Voglio usare la fotografia non come mezzo di contemplazione, ma per scardinare i miei condizionamenti visivi, come strumento che mi costringa a vedere quello che non so.

Adesso siamo coscienti che vediamo solo quello che sappiamo, ma quello che sappiamo è sospetto, l'attenzione orientata mi serviva così per cortocircuitare gli automatismi psichici.

Una volta arrivato a destinazione il mio lavoro era già fatto; mi sono fermato due giorni, ho giocato a ping-pong e ho scoperto che gli iugoslavi in questo sport erano tutti ad un livello notevolissimo. Questo è dovuto sicuramente al loro sistema politico che offre un'infinità di occasioni di giocare a ping-pong.

Alla fine del mese sono ritornato a Graz e ho avuto la sorpresa di trovare che gli altri artisti erano tutti ingrassati⁴⁹³.

Con l'ironia e il tono dissacrante che lo contraddistingue, Vaccari racconta qui la genesi di quest'azione: invece che realizzare un'opera una volta giunto a Graz, l'artista la realizza durante il viaggio. Ciò che fa è fotografare da dietro i camion che lungo la strada precedono la sua macchina: l'azione «[...] è per l'artista una specie di *tranche de vie*; il recupero di un momento della propria esistenza altrimenti perso»⁴⁹⁴. Ciò che fissa Vaccari con le sue fotografie è la casualità dell'esserci di questi camion: gli incontri con essi sono totalmente dettati dal caso e l'artista li immortala, poiché non si ripeteranno più.

Ancora una volta, come in *Per un trattamento completo*, oggetto dell'attenzione di Vaccari sono i luoghi dall'identità sospesa: anche l'autostrada è una zona di passaggio, di sospensione dell'essere sociale dell'uomo.

Nel 1974 Franco Vaccari viene invitato a Ferrara alla mostra che celebra il quinto centenario dalla nascita di Ludovico Ariosto: egli decide di rendere omaggio allo scrittore ripercorrendo il percorso fatto da questi da Carpi a Ferrara:

Come "omaggio" ho percorso lo stesso cammino che il poeta aveva fatto distrattamente a piedi; raccontano infatti le cronache che "l'Ariosto, partendosi da Carpi, venne un giorno a Ferrara in pianelle, perché non aveva pensato di far cammino".

⁴⁹³ Vaccari F., *700 km. di esposizione*, in Barilli R. (a cura di), *Franco Vaccari. Opere 1966-1986*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, 22 febbraio - 5 aprile 1987), Edizioni Cooptip, Modena, 1987, p. 76.

⁴⁹⁴ Panaro L., *L'occultamento dell'autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, Edizioni APM, Carpi, 2007, p. 41.

Durante il viaggio ho fatto delle fotografie con la Polaroid; le ho incollate alle cartoline dei paesi che attraversavo e le ho spedite per posta alla Galleria⁴⁹⁵.

Vaccari quindi riflette su questo viaggio compiuto dal poeta e in particolare sulla tematica del viaggio come tempo non vissuto consapevolmente: decide quindi di ripercorrere le tappe documentandole con la fotografia. Per ogni luogo incontrato durante il suo cammino, Vaccari compra una cartolina e la spedisce al Palazzo dei Diamanti, dove verrà allestita la mostra. L'artista su ogni cartolina incolla le proprie istantanee al posto delle immagini già stampate: «era interessante l'interazione fra la fotografia ufficiale - quella della cartolina - e la fotografia irripetibile dell'istantanea Polaroid»⁴⁹⁶.

I rimandi di quest'operazione sono anche alla mail art, una forma d'arte che propone la diffusione delle opere non attraverso i sistemi canonici di diffusione all'interno del sistema artistico, ma che sfrutta sistemi canonici quali le poste.

Anche l'*Esposizione in tempo reale* della Biennale del 1972 può essere messa in relazione col viaggio: «infatti anche questa “Esposizione in tempo reale” era, come il “Viaggio + Rito” o “700 Km” storia e registrazione di se stessa, lavoro in divenire: ma era anche, soprattutto, progetto e previsione, pianificazione per un'azione»⁴⁹⁷.

Secondo Altamira la parte più magica e misteriosa di questo lavoro sta

[...] nel fatto che Vaccari innestava un meccanismo imperniato su una dimensione psicologica del pubblico, e che questo reagiva esattamente nella maniera prevista, seguendo le direttive date dal primo impulso di questa “molla psicologica” che l'artista faceva scattare a distanza⁴⁹⁸.

3.4 Il tema dei sogni

Nel 1975 Franco Vaccari pubblica il libro dedicato alla prima *Esposizione in tempo reale* sul tema dei sogni, che ha luogo presso la Galleria Cavellini di Brescia il 25 febbraio 1975 ed è intitolata *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni* (Fig. 69).

⁴⁹⁵ Vaccari F., *ESPOSIZIONE IN TEMPO REALE N. 8. Omaggio all'Ariosto*, in Barilli R. (a cura di), *Franco Vaccari. Opere 1966-1986*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, 22 febbraio - 5 aprile 1987), Edizioni Cooptip, Modena, 1987, p. 43.

⁴⁹⁶ Zanchetti G., *In tempo reale. Conversazione con Franco Vaccari*, cit., p. 330.

⁴⁹⁷ Altamira A., *I «Viaggi» di Franco Vaccari (1976)*, cit. p. 106.

⁴⁹⁸ *Ibidem*.

L'artista inizia ad interessarsi alla tematica del sogno all'inizio degli anni Settanta, quando comincia a tenere dei diari sui propri sogni:

gli album, dove sono presenti scrittura e immagine, sono una decina, di cui certamente non mi sono liberato. Anzi, sono uno degli aspetti del mio lavoro a cui tengo di più. Per paura che venissero danneggiati infatti non li ho neanche mai esposti. [...] Sono oggetti privati, dei quali sono state pubblicate alcune immagini, però gli album nella loro interezza non sono mai stati pubblicati⁴⁹⁹.

Oltre a questi album privati, anche cinque *Esposizioni in tempo reale* realizzate tra il 1975 e il 1978 hanno come soggetto i sogni: la prima di queste è appunto quella tenutasi a Brescia.

Qui Vaccari organizza un ambiente, che descrive con queste parole:

L'ambiente era stato predisposto in questo modo: sacchi a pelo erano stati sistemati su una base quadrata di assi di legno, un raggio laser, modulato da un sonoro di fondo, disegnava su una parete immagini concentriche di un rosso rubino e all'ingresso avevo scritto sul muro: Chi entra in questo ambiente dopo le 11 di sera non può uscire che al mattino successivo⁵⁰⁰.

Dunque Vaccari predispone una stanza per dormirvi con chi, entrato la sera, ha accettato di stare al gioco (Fig. 70). La mattina successiva, l'artista chiede ai presenti di raccontargli i sogni fatti e appende tali descrizioni al muro (Figg. 71 e 72) assieme alle fotografie scattate prima del sonno (Fig. 73).

Il meccanismo messo in moto è simile a quello della Biennale del 1972, ma caratterizzato da una scomparsa totale dell'artista, anche nel suo ruolo di «controllore a distanza» dell'evento: «il corpo umano si fa strumento fra gli strumenti e viene utilizzato come sorgente autonoma di messaggi e di immagini. Il corpo che “sogna” conferma un atteggiamento a noi caro: l'eclisse dell'autore»⁵⁰¹.

La dimensione del sogno che interessa a Vaccari non è quella surreale né nostalgica, bensì quella del reale: «nei sogni si nasconde un triplice paradosso; essi funzionano come attivatori di realtà, ma trovano l'inaspettato, che a sua volta è una manifestazione proprio del reale»⁵⁰². La notte è infatti intesa come abbandono

⁴⁹⁹ Intervista telefonica a Franco Vaccari, in Appendice, pp. 298-299.

⁵⁰⁰ Vaccari F., *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni*, Edizioni Nuovi Strumenti, Brescia, 1975, s.n.p.

⁵⁰¹ Panaro L., *L'occultamento dell'autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, cit., p. 69.

⁵⁰² *Ibidem*.

onirico che permette di recuperare immagini, informazioni e creatività che altrimenti, da svegli, vengono annullati dal loro stesso eccesso.

Vaccari al riguardo scrive che

In un primo momento il sogno funziona da attivatore di realtà, cioè da pretesto per dirottare verso esiti impreveduti una situazione apparentemente definita, ma poi è diventato lo strumento principe per l'incontro con "l'inaspettato". Ma questo "inaspettato" è contemporaneamente "il necessario", "l'ineludibile" e, perciò, "il reale".

Quello che più mi interessa, ripeto, è il carattere di necessità che possiedono le immagini dei sogni e cioè la loro "realtà", *perché è la necessità che determina la dimensione "realistica" di qualcosa* [corsivo dell'autore]⁵⁰³.

Infatti «il reale, svuotato di realtà, è diventato il luogo della celebrazione isterica degli pseudo-eventi, mentre la realtà è migrata verso il territorio del sogno [...]»: non si tratta di «[...] una situazione personale, ma di un fatto collettivo, un vero e proprio segno dei tempi»⁵⁰⁴. Vaccari nel registrare i sogni vuole «[...] fissare immagini determinate dal pulsare di una realtà in attesa di essere espressa, di venire alla luce, quella del sogno, appunto»⁵⁰⁵.

Il sogno quindi è una situazione di confine tra la realtà ed un suo spostamento non tanto diversa concettualmente dall'esperienza del viaggio:

l'esperienza del sogno rispetto alla condizione del viaggio, condizione di straordinarietà nei confronti di un'ordinarietà del vivere, di uno schema di routine, ci si presenta come situazione parallela alla realtà, come un suo doppio, nella condizione di non controllo cosciente che libera energie, impulsi, inconsci⁵⁰⁶.

Il sogno non è solo paragonabile al viaggio, ma anche alla fotografia stessa: la fotografia è un luogo

[...] neutro, incerto, "precario" ove si incrociano la realtà e la sua dislocazione in segno, in icona, dove si colloca il non senso e il senso delle cose o meglio gli albori del senso che dal linguaggio apparentemente muto della referenzialità indicale delle cose e della condizione di automaticità incontrollabile della

⁵⁰³ Vaccari F., *Il sogno nel periodo delle "esposizioni in tempo reale"*, in Altamira A. e Vaccari F., *Sogni, Träume, Rêves, Dreams*, Edizioni Nuovi Strumenti, Brescia, 1985, p. 4.

⁵⁰⁴ Altamira A., *Franco Vaccari*, in "Flash Art", n. 125, marzo 1985, pp. 58-59, qui p. 59.

⁵⁰⁵ Cerritelli C., *Emilio Isgrò e Franco Vaccari negli anni Ottanta*, in Bonito Oliva A., *La parola totale. Una tradizione futurista 1909-1986*, Galleria Fonte d'Abisso, Modena, 1986, pp. 227-230, qui p. 228.

⁵⁰⁶ Zanelli M., *Dalla parte della fotografia*, cit., p. 15.

macchina, essa costruisce e rivela, aprendoci spiragli di nuova coscienza⁵⁰⁷.

Allo stesso modo i sogni sono un luogo neutro dove vengono rivelati significati nuovi. Vaccari infatti crede che la realtà non sia stata completamente trasformata in segno e che esistano ancora possibilità di sottrarsi al dominio delle forme imperanti: il sogno è il luogo e il tempo di un linguaggio irriducibile agli schemi delle convenzioni sociali. Per questo l'artista cerca territori non formalizzati, in cui l'esperienza determini il valore della comunicazione artistica: «[...] nel sogno, appunto, la realtà viene amplificata-dispersa-disambientata-cambiata e infine improvvisamente aperta ad ogni eventualità»⁵⁰⁸. Vaccari ha sempre cercato di lavorare ai confini del linguaggio, attingendo a una fase “aurorale” della costruzione di questo: «[...] l'interesse per il sogno [...] sta proprio a significare questo: indicare una spia, una soglia, uno spiraglio percettivo legato direttamente alla vita, alla necessità dei movimenti metabolici, ai ritmi fisici del corpo, agli spessori limpidi ed opachi dell'immaginazione»⁵⁰⁹.

Vaccari si limita a fornire l'ambiente dove i sogni possono nascere, per poi registrarli. Il suo ruolo, ma che in realtà è più il ruolo della fotografia,

[...] è quello di procurare fissaggio di tracce che vengono sottratte allo spazio e al tempo soggettivo per essere significate altrove. La fotografia, proprio per questo, è il mezzo emblematico di questa comunicazione, le sua “impassibile registrazione dell'elemento casuale” mette in azione “quegli inconsci che operano alle spalle del soggetto” e, in modo particolare, quell'inconscio sociale che l'artista tenta ogni volta di riportare in superficie con tutti i suoi detriti sommersi⁵¹⁰.

Ancora una volta poi, l'artista si confronta col rischio: non è dato sapere che tipo di sogni faranno i partecipanti, ma nemmeno se sogneranno o se saranno in grado di ricordarli. Vaccari accetta la sfida, ma soprattutto questa viene accettata dai visitatori, che si prestano come attivatori di sogni.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ Cerritelli C., *Emilio Isgrò e Franco Vaccari negli anni Ottanta*, cit., p. 228.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ Cerritelli C., *Installazioni del sogno, la palestra dei segni*, in Barilli R. (a cura di), *Franco Vaccari. Opere 1966-1986*, catalogo della mostra (Moderna, Galleria Civica, 22 febbraio - 5 aprile 1987), Edizioni Cooptip, Modena, 1987, pp. 111-113, qui p. 111.

Il libro che ricava l'artista da questa esperienza non è un semplice catalogo dell'Esposizione, ma è la verifica e la conclusione dei risultati dell'azione.

Esso è aperto dalla descrizione dell'evento, cui seguono alcune polaroid e fotografie in bianco e nero che ritraggono l'ambiente della galleria e i partecipanti che si preparano per la notte.

Ci sono poi sei racconti di sogni fatti dai partecipanti, accompagnate da alcuni scatti della luce laser in movimento che crea disegni astratti. Alcune descrizioni sono molto precise e particolareggiate, altre rimangono più vaghe, mentre un partecipante ammette di non ricordare cosa avesse sognato, ma è certo di aver sognato e di averlo fatto a colori.

Il libro si chiude, come spesso accade nelle pubblicazioni d'artista riguardanti le Esposizioni, con una fotografia della parete della galleria con le polaroid e le descrizioni dei sogni appesi.

Il tema del sogno torna anche in altre Esposizioni di Vaccari: nello stesso anno in cui realizza l'*Esposizione in tempo reale n. 9*, l'artista partecipa alla biennale di Trigon a Graz, in Austria, con l'*Esposizione in tempo reale n. 11. I sogni n. 2*.

Qui, presso la Neue Galerie, allestisce un ambiente chiuso, dentro il quale è possibile guardare attraverso uno spioncino:

All'interno della galleria, dove era allestita una mostra sull'Identità, mi sono fatto costruire un ambiente; vicino alla porta munita di spioncino ho appeso un foglietto dove era scritto: TUTTE LE SERE, QUANDO LA GALLERIA CHIUDE, VERRÒ A DORMIRE IN QUESTO AMBIENTE. ALLA MATTINA ESPORRÒ I SOGNI FATTI DURANTE LA NOTTE⁵¹¹.

Vaccari quindi crea un ambiente chiuso nel quale dormire la notte e produrre sogni, la cui descrizione verrà esposta la mattina successiva. È possibile guardare all'interno dell'ambiente attraverso uno spioncino: è chiaro il rimando a *Étant donnés: 1° La Chute d'eau, 2° Le gas d'éclairage* di Duchamp, artista di riferimento per Vaccari. Secondo l'artista modenese, l'opera di Duchamp «[...] era stata progettata per essere contemplata solo da chi fosse andato di persona a guardare dal

⁵¹¹ Vaccari F., *ESPOSIZIONE IN TEMPO REALE N. 11. I sogni n. 2*, in Barilli R. (a cura di), *Franco Vaccari. Opere 1966-1986*, catalogo della mostra (Moderna, Galleria Civica, 22 febbraio - 5 aprile 1987), Edizioni Cooptip, Modena, 1987, p. 46.

foro della porta; la passività da voyeur sarebbe stata riequilibrata dal gesto di partecipazione attiva»⁵¹².

Allo stesso modo, per essere partecipi dell'*Esposizione in tempo reale* è necessario avvicinarsi, compiendo una scelta e un gesto attivo: è la stessa idea per cui per partecipare all'*Esposizione della Biennale del 1972* era necessario scegliere di farlo e attuare uno scambio.

Se a Graz quindi oggetto dell'*Esposizione* sono i sogni dell'artista, nell'*Esposizione in tempo reale n. 13. I sogni n. 3* del 1976 al centro dell'attenzione di Vaccari ci sono i sogni dei visitatori. L'installazione viene realizzata in occasione di Arte Fiera a Bologna ed è così descritta dall'artista: «in questo ambiente, ottenuto tirando una tenda e riempito di piante, le persone potevano entrare una alla volta per raccontare e parlare di sogni»⁵¹³.

Ciò che interessa in questo caso a Vaccari è che

[...] ci fosse un colloquio, [...] un colloquio particolarmente intimo in un momento in cui invece il rapporto con le persone stava sfilacciandosi e diventando sempre più vago. Il fatto poi che l'argomento fossero i sogni era un calcare, uno spingere l'interesse verso una dimensione ancora più intima⁵¹⁴.

Ancora una volta quindi emerge quell'interesse antropologico dell'artista che già si era notato con l'analisi dei graffiti in *Le tracce*, ma anche nell'*Esposizione in tempo reale n. 4*, definibile uno studio dei comportamenti degli esseri umani quando non sono osservati.

Gli spazi che Vaccari crea per queste Esposizioni dedicate ai sogni sono degli spazi da lui stesso definiti

[...] un po' claustrofobici, non certamente spazi spettacolari, proprio per richiamare anche qui l'attenzione su una dimensione quasi privata e intima, anche qui in contrasto con la spettacolarizzazione che [...] è diventata di una dimensione incredibile. Proprio incontrato con la dimensione spettacolare degli spazi artistici a me interessavano invece questi ambienti che si racchiudevano su

⁵¹² Vaccari F., *Interdizione, spreco, difesa*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), a cura di Roberta Valtorta, Einaudi Editore, Torino, 2011, pp. 23-28, qui p. 24.

⁵¹³ Vaccari F., *Esposizione in tempo reale n. 13. SOGNI N. 3*, in Dehò V., Fagone V. e Leonardi N. (A cura di), *Franco Vaccari. Esposizioni in tempo reale. Exhibitions in real time*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 14 febbraio - 13 maggio 2007), Damiani, Bologna, 2007, p. 114.

⁵¹⁴ Montresor L., *Conversazione con Franco Vaccari sul tema del sogno (12/02/2016)*, in Montresor L., *L'aspetto onirico nel lavoro di Franco Vaccari*, tesi di laurea, Università degli Studi di Venezia, a.a. 2015-2016, relatrice professoressa Angela Vettese, pp. 19-30, qui p. 23.

una intimità, su uno spazio molto personale⁵¹⁵.

Questi ambienti privati all'interno di spazi pubblici sono un'altra costante del lavoro dell'artista: l'esempio migliore è quello della cabina Photomatic alla Biennale di Venezia del 1972, uno spazio piccolo, intimo, nascosto e al riparo dagli sguardi altrui, collocato all'interno di una zona pubblica e di passaggio.

Questa scelta di spazi intimi e privati è particolarmente evidente nella terza Esposizione di Vaccari dedicata ai sogni, che ha luogo alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna nel giugno 1977 ed è intitolata *Esposizione in tempo reale n. 15. Spazio privato in spazio pubblico*.

Lo spazio scelto da Vaccari è uno spazio solitamente usato dai vigilanti della galleria come dormitorio, di cui Vaccari si appropria per ripetere un'esperienza simile a quella di Graz: vorrebbe far entrare i visitatori a raccontargli i loro sogni, ma in corso d'opera, in tempo reale, cambia idea:

Alla "Settimana della performance" organizzata dalla Galleria d'Arte Moderna di Bologna ho partecipato con "Spazio privato in spazio pubblico": questo consisteva nella trasformazione dell'ambiente, solitamente utilizzato dai vigili, in un dormitorio privato. Sulla porta avevo affisso un foglio sul quale era scritto: TUTTE LE SERE QUANDO LA GALLERIA CHIUDE, VERRÒ A DORMIRE IN QUESTO AMBIENTE E ALLA MATTINA ESPORRÒ I SOGNI FATTI DURANTE LA NOTTE [maiuscolo dell'autore]. Il giorno successivo all'apertura della manifestazione ho aggiunto un altro foglio con la scritta: ERO FERMAMENTE INTENZIONATO A PORTARE A TERMINE IL PROGETTO INIZIALE, MA HO DOVUTO CEDERE ALLE INSISTENZE DI AMICI CHE AVEVANO ASSOLUTO BISOGNO DI UN AMBIENTE PER PASSARE LA NOTTE; IN CAMBIO SARANNO LORO A LASCIARE LA DESCRIZIONE DEI SOGNI [maiuscolo dell'autore]. E così in questo ambiente hanno dormito e descritto i loro sogni Jacques Charlier, Marina Abramović e Ulay⁵¹⁶.

Abramović e Ulay, a causa del troppo caldo, si trovano male a dormire nel loro camper con cui erano arrivati a Bologna per la Settimana della Performance, dunque Vaccari li accoglie in questo spazio appartato della Galleria d'Arte Moderna, normalmente utilizzato dai guardiani notturni per riposare. L'ambiente è stato scelto

⁵¹⁵ *Ivi*, p. 24.

⁵¹⁶ Vaccari F., *Esposizione in tempo reale n. 15. SPAZIO PRIVATO IN SPAZIO PUBBLICO*, in Dehò V., Fagone V. e Leonardi N. (A cura di), *Franco Vaccari. Esposizioni in tempo reale. Exhibitions in real time*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 14 febbraio - 13 maggio 2007), Damiani, Bologna, 2007, p. 114.

da Vaccari per ritirarsi a dormire e poi descrivere i sogni fatti durante la notte: «[...] come fare in modo che la mia sostituzione in quell'ambiente da parte di Marina e di Ulay avesse un significato che in qualche modo era in relazione con quello che avrei dovuto fare io?»⁵¹⁷.

La soluzione trovata da Vaccari è quella di far esporre i loro sogni al posto dei propri:

allora, in pratica la sostituzione dei miei sogni con i loro dal punto di vista di quello che volevo fare non era arbitraria, perché facevo venire in primo piano in tema del sogno, poi l'attenzione ha portato a quest'argomento, poi il fatto che fosse il sogno di altri e non i miei significava molto perché poi i loro sogni [...] erano una produzione autonoma analoga all'autonomia che aveva la mia mente quando agiva durante la notte⁵¹⁸.

I sogni presentati alla mattina quindi non sono quelli di Vaccari, ma di chiunque si trovi a dormire in questo spazio:

[...] se io avessi posto l'accento sul fatto che privilegiavo i miei sogni [rispetto a] quelli degli altri [avrebbe significato] dare un'attenzione alla mia attività onirica superiore a quella che io volevo. Il mio problema non era quello di esibirmi come artista notturno, ma la mia intuizione era richiamare l'attenzione sull'attività notturna di produzione di immagini⁵¹⁹.

Ancora una volta quindi nel lavoro di Vaccari egli si occulta come autore: anche in questo caso si limita ad allestire uno spazio, che anzi è già predisposto al riposo, e ad attivare il processo che porta a una riflessione sul tema dei sogni.

Nel 1978 l'artista espone alla Galleria Remont di Varsavia: nella notte tra il 2 e il 3 aprile egli sceglie di dormire presso la galleria per raccontare poi i suoi sogni la mattina successiva, ma ancora una volta l'Esposizione non segue l'idea iniziale:

Era la quarta volta che progettavo di dormire in una galleria e di esporre al mattino successivo i sogni fatti durante la notte, ma anche questa volta sono accadute cose che hanno dirottato il progetto verso esiti imprevisti.

La galleria comunicava con un ambiente che veniva utilizzato per i dibattetti e dove, quella notte, alcune persone si erano fermate a ballare. Nell'impossibilità di dormire avevo deciso di isolare il mio giaciglio costruendogli attorno una nicchia avvolgente e precaria con tutto il materiale che ero riuscito a trovare: sedie, poltrone, tavoli, fari, ecc. Visitato continuamente da curiosi mi ero messo a fotografarli con la Polaroid e ad incorporare le foto nella mia costruzione che in questo modo diventava una specie di registrazione totale della situazione.

⁵¹⁷ Montresor L., *Conversazione con Franco Vaccari sul tema del sogno (12/02/2016)*, cit., p. 23.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

⁵¹⁹ *Ivi*, p. 24.

Così è trascorsa tutta la notte⁵²⁰.

La mattina successiva quindi non vengono espone le descrizioni dei sogni dell'artista, bensì questo agglomerato di oggetti di qualsiasi tipo che Vaccari ha trovato nella galleria e che ha accumulato per isolarsi.

Questo accumulo di materiale ricorda l'opera scultoreo-ambientale di Kurt Schwitters ad Hannover, chiamata appunto *Merzbau*: come l'artista dada aggiungeva oggetti di diverso tipo riguardanti la sua vita e chiedeva a chi lo visitava di lasciare un proprio ricordo, così Vaccari non solo accumula oggetti, ma inserisce anche le fotografie di chi lo "spia" attraverso un buco, come se queste fossero gli oggetti-ricordo dei visitatori.

Queste fotografie che Vaccari fa a quei curiosi che si affacciano alla galleria per osservarlo testimoniano ancora una volta come la fotografia, «[...] proprio per la sua natura referenziale non può che essere testimonianza di ciò che è avvenuto concretamente»⁵²¹. Essa davanti ai sogni non può che presentarne le condizioni, il luogo «[...] tutto l'armamentario in cui si condenseranno le energie inconscie della notte che è come l'altra realtà, la controparte dura, materiale, concreta, sorta di hardware che accoglie il software del sogno»⁵²².

La fotografia quindi è testimonianza della presenza «[...] nel gioco di scambio delle parti tra chi guarda ed è poi guardato a sua volta in cui si ripropone quella relazione pubblico-privato che fa scattare certi meccanismi di comportamento. Forse una prova di feedback della fotografia stessa»⁵²³.

La fotografia non può fissare il mondo dei sogni, quella dimensione onirica e surreale che a Vaccari non interessa, ma grazie al suo essere generata da una macchina presenta delle realtà nascoste all'uomo:

⁵²⁰ Vaccari F., *Esposizione in tempo reale n. 16. MERZBAU DI UNA NOTTE*, in Dehò V., Fagone V. e Leonardi N. (A cura di), *Franco Vaccari. Esposizioni in tempo reale. Exhibitions in real time*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 14 febbraio - 13 maggio 2007), Damiani, Bologna, 2007, p. 128.

⁵²¹ Zanelli M., *Dalla parte della fotografia*, cit., p. 16.

⁵²² *Ibidem*.

⁵²³ *Ibidem*.

Vaccari sembra suggerirci, in una sorta di comparazione con il meccanismo del sogno, come anche la fotografia sia creatrice di una realtà parallela, immaginazione che funziona come spostamento di realtà, che libera inconsci, pulsioni, energie sotterranee, e che apre ad una nuova coscienza⁵²⁴.

⁵²⁴ *Ibidem.*

4. NARRATIVE ART

4.1 Il panorama internazionale della Narrative Art

La Narrative Art nasce dall'utilizzo congiunto di fotografia e scrittura, mezzi ampiamente usati da quegli artisti riconducibili alla vasta definizione di Arte Concettuale.

Intorno al 1971 gli artisti rappresentati dalla galleria newyorkese di John Gibson iniziano a utilizzare fotografia e scrittura per narrare delle storie. Il gallerista dedica una mostra collettiva a questi artisti nel 1973 presso il proprio spazio espositivo, intitolandola *Story*. Tra gli artisti presenti ci sono David Askevold, John Baldessari, Bill Beckley, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, William Wegman e Roger Welch (Fig. 74).

La mostra viene recensita da James Collins su *Artforum* del settembre 1973. Il critico seguirà poi gli sviluppi di questa corrente artistica pubblicando numerosi articoli al riguardo su *Artforum* e scrivendo l'introduzione al catalogo di una mostra successiva sulla Narrative Art organizzata da Gibson a Bruxelles.

Collins ritiene che gli artisti in mostra alla galleria John Gibson sembrano interessati all'utilizzo della macchina fotografica come un dispositivo di copia della realtà e a sviluppare un'interazione tra fotografie e testi, ma ritiene difficile trovare un filo conduttore forte nella mostra, infatti scrive: «if there are similarities, they're formal ones»⁵²⁵.

La mostra secondo Collins può essere considerata in più modi: da un punto di vista sfavorevole, può essere giudicata come

[...] a kind of poor man's Conceptual art - the writing on the wall made digestible. By "writing on the wall" is meant information usually of a meaning kind - like words - presented formally, on the wall. Instead of indigestible philosophic pickings, quirky, amusing but above all easily digestible stories are presented instead⁵²⁶.

Vengono così introdotte nell'arte delle idee normalmente considerate «too lightweight». Un altro punto vista critico su *Story* potrebbe vederla

⁵²⁵ Collins J., "Story" and Roger Cutforth. *John Gibson Gallery*, in "Artforum", vol. 12, n. 1, settembre 1973, pp. 83-85, qui p. 83.

⁵²⁶ *Ibidem*.

[...] as typifying the dying gasp of formalism. Stories are only introduced into visual art as long as they don't rock the boat formally. "New" subject matter is squeezed into culturally acceptable formal structures, namely, single or repeat objects on the gallery wall or floor. All works in "Story" are gestalts. Shouldn't they be judged as such?⁵²⁷

Infine Collins propone un'interpretazione favorevole della mostra, se inserita in un contesto culturale più ampio di disintegrazione dell'arte tradizionale:

Seeing its nonheroic subject matter and self-deprecating stance signaling the bellwether of a new pluralism. The old pluralism made respectable. A pluralism recognizing the viability of an enormous number of ideologies rather than the hierarchy of a few. Problems of quality are seen just as part of the problem of any belief structure hitting the fan. Messy, not insoluble⁵²⁸.

Uno dei pezzi più interessanti della mostra è, nel parere di Collins, un'opera di John Baldessari, il quale, secondo l'autore, è sempre stato ritenuto un esponente di second'ordine dell'arte concettuale. Per *Story* espone *Ingres and other Parables*, una serie di opere composte da foto e testo appesi al muro (Figg. 75 e 76): questi accostamenti sono un commento proprio al trattamento ricevuto in quanto «poor man's Conceptualist»:

A series of ten short stories describes the tribulations of being an artist, each story punctuated by a moral and a photograph. Stories of second-best art, of contracts that couldn't be signed because of lost pens, and of artists with golden tongues are told with insight, economy, and humor. They are worth tomes of philosophy of art⁵²⁹.

Le opere, che sono definite «fable» perché costituite di una foto e di una morale, sono cariche di ironia ma anche di disappunto verso il mondo dell'arte: una favola dal titolo *The Wait* racconta di un artista che aspetta di sviluppare autorità, conoscenza e maturità prima di esporre, per poi scoprire che quando le trova, nulla succede. La morale, come in una vera favola, è: *Artists come and go*.

Art History racconta di un artista che vuole emergere nella scena artistica newyorkese e diventare «historical». Dopo sforzi enormi e addirittura un collasso fisico, gli viene detto da alcuni direttori di galleria di essere «historical»: ma la morale della breve favola è che *Historical mispronounced sounds like hysterical*.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ *Ivi*, p. 84.

Baldessari col suo lavoro prende in giro la concezione dell'arte come politica tipica di alcuni suoi contemporanei rendendola il soggetto del proprio lavoro: crea quindi delle opere d'arte tautologiche che sovvertono anche la nozione «[...] of subject matter necessarily having to be nonanthropomorphic to be significant»⁵³⁰.

Baldessari ha, secondo Collins, dedicato le sue energie «[...] to articulating his visual/verbal concerns where it counts - visually. And it shows»⁵³¹. Il pluralismo di Baldessari che qualcuno aveva interpretato come un segno di debolezza alcuni anni prima, adesso, all'inizio degli anni Settanta, diventa un chiaro segnale di forza.

Secondo Collins anche William Wegman con le sue opere, come Baldessari, enfatizza lo stato di salute del pluralismo nell'arte. Egli utilizza la fotografia in maniera trasparente, usandola come mezzo più che come fine e associando questa trasparenza delle foto alla brevità e allo *humour* della parola: «Wegman undoubtedly has one of the best visual public senses of humor in contemporary art [...]. Visual jokes are particularly interesting for their economy. Wegman's classical photographs aren't only parodies of invented situations but selfparodies»⁵³².

Una sua opera è per esempio costituita da una foto ridefinita da una frase: *By keeping his fingers crossed he hopes to avoid danger but has difficulty writing* (Fig. 77). La fotografia mostra una mano con una penna nella condizione descritta dal testo: l'artista ibrida due situazioni normalmente non correlate creando un «good verbal joke» e coronandolo «[...] in the manner of traditional vaudeville comedians by following through its implications physically»⁵³³. Collins definisce l'immediatezza e l'economia dell'opera «refreshing»: forse un'assurdità sovrapposta ad un'altra assurdità possiede il potenziale per diventare qualcosa di profondo.

In un'altra opera, senza titolo, i riferimenti sono all'arte: «Wegman shows a deadpan photographic tableau of a dog on different size boxes»⁵³⁴. Egli vuole fare una parodia

⁵³⁰ *Ibidem.*

⁵³¹ *Ibidem.*

⁵³² *Ibidem.*

⁵³³ *Ibidem.*

⁵³⁴ *Ibidem.*

non solo della scultura seriale ma anche, paradossalmente, dell'arte auto-referenziale: «what could be less self-referential to art than a dog?»⁵³⁵. Utilizzando l'idea della progressione in scala e il movimento, Wegman sfrutta due sistemi: una scatola inanimata che cresce di dimensioni attraverso trasformazioni geometriche e un cane inanimato che cambia forma attraverso cambi fisici. A tenere traccia di queste modifiche sono nove fotografie disposte in una griglia: «a side pleasure is also derived from mentally retracing the tribulations of the event»⁵³⁶.

Le fotografie sono esposte in file di tre, mostrando il cane prima con le zampe anteriori sulla scatola, poi con tutte e quattro le zampe sopra e infine solo con quelle posteriori: più le scatole si fanno grandi, più le fotografie diventano interessanti.

Secondo Collins «the dog's face in the last photograph showing its split loyalty between Wegman and art is worth every photograph in the show»⁵³⁷.

Collins definisce Baldessari e Wegman interessanti poiché il loro lavoro trascende il soggetto: «both innovate successfully within frameworks»⁵³⁸.

Gli altri artisti presenti in mostra secondo Collins «[...] are less imbued with American pragmatism and self-criticism - a double prerequisite perhaps in dealing with visual problems. The Readymade and formal problems abound»⁵³⁹. Ciò che non convince l'autore è che «often esoteric subject matter is just introduced and not transformed. Similarly, photographs are shown as though invented yesterday»⁵⁴⁰.

Le opere di Beckley e Welch, sebbene interessanti, lo dimostrano.

Beckley partecipa alla mostra con *Origin of And* (Fig. 78), una serie di scritte a mano poetiche su personali fantasie dell'artista che raccontano la storia di una ragazza che per nessuna ragione si toglie i vestiti. Una fotografia molto elusiva la mostra nuda in piedi mentre stringe i suoi vestiti. Ciascuna storia è presentata come una stampa

⁵³⁵ *Ibidem*.

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ *Ibidem*.

⁵³⁸ *Ibidem*.

⁵³⁹ *Ibidem*.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

incorniciata, con le scritte a mano attentamente centrate sulle righe. Collins non comprende il senso di appendere queste fantasie sessuali a un muro: secondo lui «Beckley by openly displaying his rather woodenly written fantasies (“I did this, she did this, then I did this”) misses out contextually»⁵⁴¹. L'autore ha apprezzato la lettura delle storie, le ha anche lette due volte, ma «[...] after that I was only aware of the formal aspects of the work. And they're just not interesting enough»⁵⁴².

Un altro artista presente in mostra è Roger Welch, già conosciuto per i suoi scatti e filmati d'infanzia presentati come ready-made: anche in mostra continua il suo filone del «*my past as my art*». Collins non apprezza però questa esposizione su episodi della vita dell'artista: «personally, I couldn't be less interested in Welch's past - or mine, or anyone else's - just introduced in various forms as an artwork»⁵⁴³. L'artista espone quattro fotografie di famiglia identiche che ritraggono quattro persone, delle quali l'unica ancora viva, la sorella, descrive in quattro brevi righe l'esperienza di quando fu scattata la foto. La scrittura funziona come elemento formale della composizione, che ha una struttura lineare sul muro, proprio come sono allineate le persone nella fotografia.

Secondo Collins, in conclusione, «nostalgia is really better suited to real literature or film»⁵⁴⁴.

Il resto dei lavori esposti sono dei sofferenti e formalizzati ready-made: «[...] Bernadette Mayer presents memory, Italo Scanga religion, Peter Hutchinson everyday occurrences, and David Askevold theatrical events all as artworks»⁵⁴⁵. Il punto di debolezza di queste opere sta nel fatto che «ideas, like problems, have to be transformed in some way not just dished up»⁵⁴⁶.

⁵⁴¹ *Ivi*, p. 85.

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ *Ibidem*.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

Mayer presenta un'opera dal titolo *Memory* (Fig. 79), che consiste in un diario di foto e cassette registrate nell'arco di un mese. Collins è particolarmente critico: «throw up a verbal instruction. Carry it out. Present it. And it equals art. Shooting oneself, on this equation, is as meaningful as just photographing oneself»⁵⁴⁷. Presentare un diario visuale di centinaia di scatti come fa Mayer è un esempio di ciò. Anche la trascrizione delle sei ore di registrazione della cassetta sono definite «mumbo jumbo», cioè chiacchiere senza senso, un flusso di coscienza inutile.

Italo Scanga prende in giro la presentazione della religione come un testo d'arte e immagini. Anche nei suoi confronti Collins non si risparmia: se l'obiettivo dell'artista era quello di generare «[...] an unpleasant and chic artwork he has succeeded»⁵⁴⁸. Scanga

[...] displays tourist shop religious texts about and illustrations of various saints along with bogus looking religious objects. Highlights of saints' lives in cute frames on the wall are mirrored by fragile stands with an illustrated multicolored saint on the top of each and various rural-looking objects like wooden sandals and begging bowls on and around them⁵⁴⁹.

Il significato e lo scopo dell'opera, a parte una nostalgia autobiografica, sfuggono a Collins.

Peter Hutchinson presenta invece storie divertenti della propria vita, rendendo le sue esperienze a New York e Amsterdam dei ready-made. Collins li apprezza, ma «[...] the trouble with his illustrated short short stories is they're just too close to the form and content of newspapers to be interesting as art—except as Readymades»⁵⁵⁰.

Anche David Askevold sembra affascinato dalle storie: «unlike his earlier and more interesting process photographic pieces, Askevold presents one that is a theatrical story about releasing rattlesnakes at a crossroad»⁵⁵¹. L'inventare una situazione coinvolgendo elementi reali invece che illusori e poi mapparne con dei diagrammi la scomposizione sembra interessante a Collins, ma «not only is the wall documentation

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ *Ibidem*.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ *Ibidem*.

⁵⁵¹ *Ibidem*.

fetish tired, but rattlesnakes as subject matter are a bit desperate, even if this contradicts what I said about the viability of all subject matter»⁵⁵².

In conclusione, Collins ritiene di guardare a queste opere d'arte come un esperimento artistico fallito: «rather like scientists who carry out experiments, if they don't work they just move on. Similarly, a catholic approach to art means “you win some and lose some”»⁵⁵³.

Ciò che è positivo di questo è che «[...] increases artists' viable working span - like scientists - from the usual five years or so with no mistakes of most successful artists, to a mix of winning and losing over a whole life span»⁵⁵⁴. Tutte le critiche che Collins muove nel suo articolo sono fatte alla luce di tali considerazioni.

Collins quindi non apprezza la mostra in generale e non sembra cogliere un vero e proprio filo conduttore, tranne che nella narrazione di storie. Apprezza il lavoro di pochi artisti, ma non l'idea che sottende la decisione di mostrare aggregati questi artisti.

L'anno successivo la mostra viene ampliata (si aggiungono gli artisti Didier Bay e Robert Cumming) e portata in Europa, al Palais des Beaux-Arts di Bruxelles, col titolo *Narrative Art. An exhibition of works by David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac and Roger Welch, with a preface by James Collins* (Fig. 80).

L'esposizione ha luogo dal 26 settembre al 3 novembre 1974 e il catalogo è introdotto da James Collins, che già aveva recensito la mostra *Story* su *Artforum*.

Collins esordisce sottolineando le differenze tra Narrative Art e il Concettuale definito «accademico»: mentre quest'ultimo lasciava «morire di fame» la personalità e il soggetto, la Narrative promuove non solo una grande varietà di personalità e soggetti, ma anche delle opere che non hanno delle qualità intrinseche, ma più che altro sono espressione diretta delle personalità degli artisti. Nell'esprimersi gli artisti Narrative raccontano storie e creano scenari scritti e fotografati, «with an increasing

⁵⁵² *Ibidem*.

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

irresponsibility about what art “ought” to be about»⁵⁵⁵: non approfondiscono tematiche estetiche o astratte, ma si concentrano sulla vita reale, sui gesti umani e sulla quotidianità.

Un'altra differenza con l'arte concettuale viene individuata da Collins nel fatto che i concettuali sceglievano tra il visuale e il verbale e mantenevano sempre separati i due elementi, mentre gli artisti Narrative mescolano testo e fotografia. La Narrative Art quindi promuove il pluralismo di possibilità espressive anche e soprattutto all'interno del lavoro di un singolo artista: «what's important is the possibility of the pluralist artist - the generalist as opposed to the specialist. An artist free to explore a wide range of issue open-endedly»⁵⁵⁶.

Mentre nella vita reale e comune le persone si esprimono e comunicano attraverso modelli e segni diversi e interdipendenti, l'arte, a causa della necessità commerciale di riconoscibilità, ha sviluppato un desiderio persistente per l'uso di un solo modello: «primitively painters paint, sculptors sculpt and critics criticise»⁵⁵⁷. Il punto di forza della Narrative Art sta proprio nella molteplicità di scelte di modelli che gli artisti possono utilizzare per esprimere diverse intenzioni concettuali: lo stesso artista spesso si serve di differenti modelli, anche a seconda del contesto in cui l'opera verrà esposta o presentata.

La possibilità di utilizzare modelli e forme di espressione diverse inoltre porta questi artisti a lavorare non chiusi nello studio, luogo tradizionalmente interpretato come di concentrazione e di separazione dal caos della realtà, visto come limitazione al vivere la quotidianità e la realtà che si trova al di fuori di esso.

La Narrative Art quindi potrebbe essere letta come riproposizione del mondo in fotografia o per iscritto, ma forse, più importante del fatto che gli artisti utilizzino esperienze comuni e quotidiane, è «[...] the awakening concern for their appearance». Mentre i concettuali non prestavano attenzione all'apparenza, la

⁵⁵⁵ Collins J., *Narrative*, in Collins J. (testo di), *Narrative Art. An exhibition of works by David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac and Roger Welch, with a preface by James Collins. 1974*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 26 settembre - 3 novembre 1974), Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1974, s.n.p.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

tendenza Narrative post-concettuale riconsidera anche questo disprezzo per l'apparenza: «with hindsight it's now clear whatever you say can't be separated from how you say it»⁵⁵⁸.

Ancora nel 1974, la John Gibson Gallery propone una seconda mostra sulla Narrative Art, intitolata *Narrative 2*. Rispetto alla mostra del 1973, si confermano le presenze di David Askevold, Bill Beckley, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, Italo Scanga e Roger Welch; mentre mancano John Baldessari e William Wegman. Si aggiungono invece Didier Bay e Robert Cumming, già presenti a Bruxelles.

La recensione della mostra su *ArtForum* è firmata, come per *Story*, da James Collins, ed è una riproposizione parziale e modificata in alcuni passaggi del testo critico pubblicato sul catalogo della mostra di Bruxelles dello stesso anno.

Collins chiarisce fin dalle prime righe la strettissima relazione tra la mostra del 1973 e quella del 1974:

with a lightness of touch similar to that established last year by virtually the same group of artists - with the notable exceptions of John Baldessari and William Wegman - "Narrative" continues the exit by Conceptual artists from certain didactic dilemmas, such as objects or no objects, words or images⁵⁵⁹.

Collins constata come nella vita reale le persone si esprimano e comunichino con segni diversi tra di loro e allo stesso tempo interdipendenti: «[...] with clothes, gestures, writing, and objects, they move with freedom from one sign system to another»⁵⁶⁰. Esiste però in ambito artistico, per le esigenze commerciali dell'arte, il desiderio di comunicare attraverso un solo modello: le opere per essere forti da un punto di vista commerciale devono essere riconoscibili e quindi un artista dovrebbe servirsi sempre della stessa tecnica. La forza della Narrative Art invece sta nella «[...] multiplicity of model choices individual artists offer to express a variety of Conceptual intentions»⁵⁶¹.

⁵⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁵⁹ Collins J., "Narrative 2". *John Gibson Gallery*, in "Artforum", vol. 13, n. 1, settembre 1974, pp. 75-76.

⁵⁶⁰ *Ivi*, p. 76.

⁵⁶¹ *Ibidem*.

Ciò che è particolarmente interessante della Narrative Art è l'utilizzo sia di differenti modelli da parte dello stesso artista sia il modo in cui questi ultimi rimescolano, «scramble», i modelli. Ad esempio, le opere di Beckley e Welch sono esistite anche come performance.

La volontà di cambiare la forma di un'opera a seconda del contesto, che sia una galleria, una rivista o un libro, è indicativa di

[...] a growing model flexibility necessary not just for survival but also for effective communication by artists today. Color photography is yet another option. I've heard suggested the way you can tell '60s Conceptualists from '70s ones is the former only use black-and-whites⁵⁶².

Gli artisti della Narrative Art inoltre, fotografando, scrivendo, realizzando performance, interagendo tra loro, direttamente con la realtà o con aspetti immaginari della loro quotidianità, sono essenzialmente «antistudio»: lo studio, lontano dall'essere un'influenza liberatoria, può spesso isolare l'artista dalla grande varietà di sensazioni e aspetti della cultura necessari ad evolversi come essere umano.

La Narrative Art quindi riprende quell'idea dello «studio-in-your-head» su cui tanto insiste l'arte Concettuale: l'artista si porta dietro il proprio studio, e la propria sensibilità, ovunque vada. Collins evidenzia infatti come non si diventi artisti semplicemente entrando in uno studio e lasciandosi pervadere da una inesistente magia che fluisce fino al pennello: «You're exactly the same dumb/bright person in your studio as you are in the world»⁵⁶³.

Gli artisti Narrative infatti possono portare avanti le proprie ricerche e il proprio lavoro ovunque:

Askevold spends time photographing objects in every part of the house; Bay chases cars all over Paris; Beckley's not fantasizing from skin flicks on 42nd St. this time but chasing rainbows in Wales; Cumming seems to only go out at night in search of the most exotic palm groves in California; Hutchinson keeps traveling; Le Gac plays Flaubert in the countryside of France; and Welch continues his quest for the old with memories⁵⁶⁴.

⁵⁶² *Ibidem*.

⁵⁶³ *Ibidem*.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

Si potrebbe obiettare che tutto ciò sia qualcosa di già visto e che si tratti solo di una riproposizione del mondo attraverso la fotografia o una sua descrizione attraverso le parole: «And in one sense you'd be right. It *is* [corsivo dell'autore] trivial!»⁵⁶⁵. I soggetti della Narrative Art, si collocano ai margini della vita quotidiana, sono antieroi e di poco conto: «They are about commonplace insights giving particular artists' lives meaning. But the commonplace of everyday life, as Jasper Johns discovered, is a rich vein»⁵⁶⁶.

Collins quindi, rispetto al giudizio riservato a *Story*, si rivela più ben disposto nei confronti della Narrative Art e anzi nella recensione della mostra ne elogia diversi aspetti, come il pluralismo di mezzi e di tematiche, che già era emerso nel 1973 tra i pochi aspetti positivi individuati dall'autore.

Nel 1974 anche in Italia viene dedicata una mostra alla Narrative Art: questa viene organizzata dallo Studio d'Arte Cannaviello di Roma e prende il semplice titolo di *Narrative Art* (Fig. 81).

Gli artisti presenti in mostra sono David Askevold, Michael Badura, John Baldessari, Didier Bay, Bill Beckley, Christian Boltanski, Robert Cumming, Jochen Gerz, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, Franco Vaccari, William Wegman e Roger Welch.

Il testo *Le parole e le immagini*, pubblicato nel catalogo della mostra, porta la firma di Filiberto Menna. *Le parole e le immagini* è una citazione del titolo di uno scritto di Magritte, nel quale l'artista francese confronta i due termini del binomio denunciandone la reciproca estraneità e dimostrando la pura casualità di quando convergono su uno stesso significato, poiché un momento dopo gli stessi appaiono divergenti e indirizzati su punti diversi dell'orizzonte semantico.

Menna invece evidenzia come nelle opere esposte allo Studio d'Arte Cannaviello le parole e le immagini siano poste in relazione così da costituire un senso compiuto, un racconto. Allo stesso tempo, l'accostamento dei due elementi non è riconducibile a quelle «[...] pratiche combinatorie, frequentate soprattutto a partire dalle esperienze

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ *Ibidem*.

kleiane, in cui testo e immagine appaiono strettamente connessi, intrecciati in una unità anche spazialmente inscindibile»⁵⁶⁷.

Nel caso della Narrative Art invece «[...] come nella più bella tradizione, le immagini si dispongono da una parte e le parole dall'altra, e, per di più, sulla base di un ordine che assegna al testo il ruolo di legenda, di esplicazione dell'immagine»⁵⁶⁸. Secondo Menna questi artisti paiono recuperare il principio che secondo Foucault ha dominato per secoli la pittura occidentale, superando la rappresentazione plastica e la rappresentazione linguistica, di cui la prima fondata sulla somiglianza e la seconda no. Tale separazione non esclude ogni rapporto tra i due termini, ma lo rende sempre di subordinazione dell'uno o dell'altro.

Nelle opere di questi artisti

[...] testo e immagine risultano quindi spazialmente separati e, nello stesso tempo, stretti in una relazione di ordine mentale; ma questa volta, il testo (nonostante occupi generalmente il ruolo per tradizione assunto dalla legenda) non si trova in una posizione subordinata: parola e immagine scorrono infatti su due binari paralleli, si consentano in stazioni emergenti, in momenti speculari, in cui da un binario all'altro l'immagine rinvia alla parola e viceversa⁵⁶⁹.

Da questo deriva l'esclusione di ogni commistione dei due termini: da un lato l'immagine resta immagine, riaffermando il proprio diritto a denotare il reale; dall'altro anche la parola rimane parola ed «[...] evita accuratamente ogni tentazione pittografica, [...] dandosi per quello che è, un'entità linguistica (in senso strettamente verbale) con tutti gli attributi propri dei segni arbitrari, privi di qualsiasi somiglianza con le cose cui si riferiscono»⁵⁷⁰.

Nelle opere degli artisti della Narrative Art non ci sono procedimenti analitici che riflettono sull'arte e sul suo linguaggio: pare che essi

[...] prendano partito, con apparente ingenuità, a favore della convinzione, propria del senso comune, che se si parla, si scrive, si rappresenta, si finisce pure con l'intendersi in qualche modo, a dispetto delle difficoltà teoriche fraposte da logici, linguisti e artisti che si rifanno ai procedimenti di questi

⁵⁶⁷ Menna F. (a cura di), *Narrative Art*, catalogo della mostra (Roma, Cannaviello Studio d'Arte, novembre 1974), Cannaviello Studio d'Arte, Roma, 1974, s.n.p.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

ultimi⁵⁷¹.

In realtà non c'è ingenuità in questi artisti,

[...] semmai, una sofisticata e spesso ironica volontà di ricondurre a modelli inusitati, magari anche assai antichi, l'ordine delle interferenze tra immagini e parole; e c'è anche una buona dose di scaltrezza intellettuale nel loro rifarsi a un certo tipo di narrativa, che potremmo definire "bassa", in quanto descrive con minuzia analitica le cose più banali e insignificanti, sia che appartengano all'ambito del visibile, sia che facciano parte del flusso continuo, disordinato e casuale degli stati di coscienza⁵⁷².

Inoltre la scelta della fotografia come elemento iconico radicalizza la questione, eliminando tutta una serie di «[...] commistioni e di compromessi (deformazioni espressionistiche, connotazioni marcatamente ironiche o grottesche) in cui si sono impigliati e si impigliano tuttora tutti i tentativi di restaurare una dimensione narrativa mediante l'uso del linguaggio pittorico»⁵⁷³.

Questi artisti, dovendo riaffermare i diritti dell'iconicità, si rivolgono a uno strumento linguistico come la fotografia, «[...] il cui potere di denotazione appare talmente forte da essere considerato addirittura come un analogo perfetto della realtà»⁵⁷⁴. Deriva da qui quindi un uso della fotografia privo di manipolazioni e interventi che potrebbero rendere il rapporto connotazione-denotazione maggiormente a favore del primo termine: le immagini che vengono utilizzate quindi si danno nella loro presenza immediata, come documenti di una situazione da cui prende il via la sequenza narrativo-verbale.

L'immagine fotografica quindi

[...] entra così a far parte della struttura narrativa dell'opera affidandosi alle sue proprietà più specifiche, di presentazione diretta di una situazione, in modo da liberare la parola da ogni compito oggettivamente descrittivo e consentirle quindi di concentrare altrove la propria attenzione⁵⁷⁵.

⁵⁷¹ *Ibidem.*

⁵⁷² *Ibidem.*

⁵⁷³ *Ibidem.*

⁵⁷⁴ *Ibidem,*

⁵⁷⁵ *Ibidem.*

Secondo Menna quindi si instaura una sorta di divisione dei compiti, di complementarità delle funzioni: l'immagine ancora il racconto ad una determinata situazione spazio-temporale che si identifica col presente; la parola, senza intenti descrittivi, «[...] dipana il filo sottile e tortuoso della narrazione facendo da raccordo tra presente, passato e futuro [...]»⁵⁷⁶.

La fotografia quindi attiva i meccanismi della memoria, delle libere associazioni, guidati dal pensiero e dalla parola: «[...] l'opera si costituisce, così, nel punto di incontro delle facoltà complementari del vedere e del fantasticare, racchiudendo dentro la propria struttura i domini del reale e dell'immaginario»⁵⁷⁷.

L'opera di Boltanski da questo punto di vista è significativa ed esemplare: le immagini che espone presentano le stanze di un appartamento vuoto, mentre la parola recupera l'arredo attraverso la memoria.

Allo stesso modo la memoria e la prefigurazione immaginaria stanno alla base delle opere di Le Gac, che evoca i luoghi della propria infanzia attraverso una serie di fotografie e la descrizione dettagliata di episodi della vita di un giovane, forse l'artista stesso.

Didier Bay espone una sequenza fotografica, disposta orizzontalmente in una struttura in cui ogni elemento sta al posto del precedente formando una catena di sostituzioni metonimiche, mentre il testo prende una via fabulatoria ed è a tratti delirante, verosimilmente seguendo la stessa logica della concatenazione iconica.

Nell'opera di Wegman il rapporto tra parola e immagine è invertito: nelle sue opere la verosimiglianza narrativa è affidata ai segmenti linguistici, mentre le immagini presentano una situazione incongrua e spiazzante rispetto alla dimensione del "naturale" e del verosimile.

Menna poi colloca il lavoro di Baldessari «in una fascia diversa di esperienze, di ordine più propriamente concettuale [...]»⁵⁷⁸: nella sua opera la struttura del racconto fornisce volutamente un'informazione incompleta dell'evento, lasciando dei vuoti

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

lungo le bande narrative disposte in orizzontale da sinistra a destra, come in una normale scrittura. La consueta narrazione piana e continua viene sostituita da un testo frammentario che dev'essere decifrato e quindi sollecita l'osservatore a un intervento attivo.

Le opere di Vaccari vengono definite «verifiche di esistenza» e dal taglio prevalentemente analitico:

[...] più che ad un racconto, ci troviamo di fronte, in questo caso, ad una indagine sulle incidenza degli strumenti investigativi sull'impatto con la realtà e sugli spostamenti di senso che i dati del reale subiscono quando vengono mediati dai mezzi meccanici di riproduzione⁵⁷⁹.

Le opere di Hutchinson e Askevold vengono ricondotte invece a una dimensione descrittivo-narrativa: «[...] nel primo caso, assistiamo al consueto divaricamento di intenzioni tra sequenze verbali e sequenze iconiche, queste ultime disposte come i fotogrammi successivi di un film in modo da formare una serrata, drammatica sequenza narrativa»⁵⁸⁰. Nei lavori di Askevold, la relazione tra parole e immagini assume ancora un'altra connotazione ed è differente anche l'intera struttura narrativa: l'artista crea un parallelismo perfetto tra i due termini, in modo che il testo accompagni e commenti la concatenazione orizzontale delle immagini con una «struttura isomorfa, formata da una serie di proposizioni coordinate introdotte dagli avverbi “*tandis que*” e “*pendant que*”»⁵⁸¹.

Nell'ottobre dell'anno successivo, il 1975, Cannaviello ripropone una mostra sulla Narrative Art e, in continuità con quella precedente, la intitola *Narrative Art 2* (Fig. 82). Gli artisti che partecipano all'esposizione sono David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Christian Boltanski, Cioni Carpi, Robert Cumming, Roger Cutforth, John C. Fernie, Jochen Gerz, Peter Hutchinson, Jean Le Gac, Franco Vaccari e Roger Welch.

Il catalogo è nuovamente curato da Filiberto Menna, cui si aggiunge anche Achille Bonito Oliva. Nell'introduzione al catalogo i due curatori scrivono che questa mostra

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ *Ibidem*.

antologica sulla Narrative Art vuole essere un «[...] censimento internazionale degli artisti e dei critici che hanno partecipato alla elaborazione e messa a punto di quella che viene anche definita “story art”»⁵⁸².

Da un lato quindi vengono raccolte le opere di artisti che hanno lavorato nel contesto della Narrative Art:

la ricerca sincronica di artisti operanti in un ambito internazionale dimostra come oggi l'arte intende sempre più promuovere la conoscenza specifica del mezzo linguistico e nello stesso tempo sviluppare un lavoro di convergenza interdisciplinare⁵⁸³.

Inoltre nel catalogo è raccolta un'ampia selezione di testi critici: «l'antologia dei testi vuole essere una prima catalogazione della riflessione critica sulla “narrative art”, anch'essa operante in un ambito internazionale»⁵⁸⁴. I testi riportati infatti sono sia di critici italiani, quali Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Vittorio Fagone, Corinna Ferrari, Filiberto Menna, Italo Mussa, Barbara Radice, Silvana Sinisi, Maria Torrente, Angelo Trimarco, Lara Vinca Masini, sia internazionali come James Collins, Margarethe Jochimsen e Peter Schjeldahl.

Le mostre dedicate alla Narrative Art in questi anni sono numerose e la maggior parte di esse si svolge negli Stati Uniti d'America, paese da cui provengono molti degli artisti riconducibili questa corrente. Ci sono però anche esponenti di spicco della Narrative Art che vengono dall'Europa: in particolare i francesi Jean Le Gac e Christian Boltanski e gli italiani Franco Vaccari e Cioni Carpi.

4.1.1 Il filone «proustiano» e il filone «joyciano»

Renato Barilli individua due linee di ricerca all'interno della produzione dei vari artisti associati alla Narrative Art: nel testo *La rivincita dell'effimero* pubblicato sulla rivista *Le Arti* nel gennaio 1975 evidenzia i due filoni principali.

Essi sono rapportabili a ricerche in atto nella letteratura, dal momento che il recupero della memoria appartenente inutile ha caratterizzato gran parte della sperimentazione

⁵⁸² Bonito Oliva A. e Menna F. (a cura di), *Narrative Art 2*, catalogo della mostra (Roma, Cannaviello Studio d'Arte, ottobre 1975), Cannaviello Studio d'Arte, Roma, 1975, p. 3.

⁵⁸³ *Ibidem*.

⁵⁸⁴ *Ibidem*.

letteraria del Novecento. Infatti Barilli parla di filone «proustiano» e filone «joyciano», rispettivamente riassumibili nelle etichette di «ricerca del tempo perduto» ed «epifania» e fondati il primo su un uso destrutturante della memoria, il secondo su una meticolosa epifanizzazione del quotidiano.

Apparentemente quindi l'epifania sembra giocare sul presente mentre il filone proustiano sembra puntare al passato: ma in realtà «[...] il passato inutile proustiano è quella parte di presente che accantoniamo per la sua non rispondenza agli scopi pratici, e in ogni caso deve essere messo in moto da un pretesto attivo “qui e ora”»⁵⁸⁵. È però vero che

[...] la tecnica epifanica, a differenza di quella proustiana fatta di ricognizioni scritte almeno idealmente all'imperfetto, punta sul presente dilatato e straripante che è proprio dei frammenti di conservazione, delle enunciazioni “nonsensical”, dei ragionamenti paradossali⁵⁸⁶.

La prima tendenza viene seguita non a caso prevalentemente da artisti francesi come Boltanski, «[...] che già in un lavoro del 1969 dichiarava umilmente tutto il proprio debito verso il suo immenso connazionale riprendendone diligentemente l'insuperata lezione»⁵⁸⁷: egli pone una accanto all'altra due fotografie, che un'integrazione scritta suggerisce scattate nel 1946 e nel 1969, le quali mostrano prima Boltanski bambino intento a giocare con dei cubetti di legno e poi, la seconda, gli stessi cubetti ritrovati nel 1969. Secondo Marra quest'opera è una

[...] applicazione fin troppo scolastica [...] della poetica proustiana, ma comunque sufficiente a mettere in risalto le straordinarie possibilità della fotografia di recuperare il “tempo perduto”, di funzionare come una sorta di *madeleine* che improvvisamente riapre scenari occultati e rimossi dagli obblighi che il quotidiano ci impone⁵⁸⁸.

Di derivazione proustiana è anche *L'appartement de la Rue Vaugirard* (1973): l'opera è composta da nove fotografie di varie stanze accompagnate da altrettanti scarni testi, con cui Boltanski guida lo spettatore nella ricognizione di un appartamento che le immagini mostrano vuoto, mentre le parole suggeriscono ancora

⁵⁸⁵ Barilli R., *La rivincita dell'effimero*, in “Le Arti”, n. 1, gennaio 1975, pp. 8-9, qui p. 9.

⁵⁸⁶ *Ibidem*.

⁵⁸⁷ Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, 2012, p. 209.

⁵⁸⁸ *Ivi*, p. 210.

animato di presenze familiari (Fig. 83). Qui parola e scrittura «[...] marciano nella stessa direzione, ma senza incontrarsi mai; il fascino del lavoro scaturisce così dal contrasto tra ciò che un discorso condotto al presente sembra suggerire e quello che l'oggettiva documentarietà delle immagini al contrario testimonia»⁵⁸⁹. Questa narrazione della memoria non rende lo spettatore un osservatore incantato e nostalgico di una condizione idilliaca ormai non più raggiungibile, ma la memoria fotografica ripristina il passato per mettere criticamente in discussione le acquisizioni del presente:

così procedendo si integra perfettamente col sistema proustiano nel quale la funzione della memoria non è tanto quella di riportare il passato in quanto tale, ma piuttosto quella di riscattarne le forme, i tempi di esecuzione, così che nel presente sia possibile battere l'azione repressiva e censoria esercitata dalla ragione⁵⁹⁰.

Anche Bay e Le Gac vengono associati al filone proustiano della Narrative Art.

La pratica artistica di Jean Le Gac costituisce una via di scoperta di sé che unisce memoria e prefigurazione: il ritrovamento dei libri illustrati per bambini che lo avevano spinto da giovane a fare il pittore porta l'artista a tematizzare il proprio percorso personale su un piano alternativo, cioè quello del racconto fototestuale.

Rappresentativa di questa ricerca dell'artista è l'opera *Le peintre* (1974) (Fig. 84): essa è una sequenza fotografica che mostra l'attività all'aperto di un giovane pittore, cioè Le Gac, che prefigura un futuro di fama e successo. Le Gac lavora all'interno di un paradosso: racconta di sé come pittore attraverso mezzi concettuali come la fotografia e la scrittura.

Il recupero della memoria di sé come giovane pittore con sogni e speranze non avviene nel segno della nostalgia: «[...] il rapporto tra testo e immagine rivela l'esercizio di un'ironia sottile che scaccia ogni rimpianto, rifiutando l'idea della memoria fotografica come rifugio consolatorio»⁵⁹¹.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ *Ivi*, pp. 210-211.

⁵⁹¹ Fameli P., *Soggetti oltre l'immagine. Narrative Art e distorsioni del sé*, in "Arabeschi", n. 17, gennaio-giugno 2021, in <http://www.arabeschi.it/soggetti-oltre-limmagine-narrative-art-e-distorsioni-del-sc-/#sdendnote14sym>, [ultimo accesso il 21 agosto 2021].

L'approccio narrativo di Le Gac suggerisce una maniera di elaborare il tempo improntata a un ironico anacronismo: in *Le peintre* infatti «[...] la mancata coincidenza tra ruolo descritto e le modalità narrative adottate trasla l'esperienza di sé su un piano idealizzato in cui i riferimenti cronologici e biografici si disordinano e si dissolvono, confondendosi con quelli della pura immaginazione»⁵⁹².

Didier Bay dichiara che la sue testimonianze fotografiche sono frutto di una ricerca soggettiva impulsiva, condizionata uno stato emotivo o da un interesse momentaneo. Tra il 1969 e il 1971 Bay porta avanti un progetto foto-autobiografico in dieci album, *Mon quartier (vu de ma fenêtre)* (Fig. 85): è una sorta di inventario introspettivo, che nasce dopo il suicidio della madre, evento che provoca nell'artista il bisogno di riflettere sui suoi legami familiari e sull'ambiente sociale in cui è cresciuto. Bay però non riesce a dare un senso alle foto di famiglia che possiede, poiché ha dei ricordi vaghi e frammentari dei suoi parenti che non gli permettono di ricostruire un racconto veritiero e fedele. Allora l'artista ricorre all'analisi fotografica del suo quartiere, delle persone che vi abitano e delle loro abitudini come unico modo per sviluppare una piena consapevolezza di sé come individuo: «la ricostruzione del sé passa quindi, per Bay, dall'osservazione minuziosa di ciò che, nel contesto della propria quotidianità, transita dal collettivo all'individuale senza intenzionalità»⁵⁹³. La percezione di sé quindi non è costruita nel consolidamento dei legami intimi affettivi ma nell'estemporaneità delle relazioni fugaci e indirette che si stabiliscono ogni giorno: «è l'idea di un io diffuso, dissolto nell'impersonalità di un grigio quartiere periferico, metafora ideale di una soggettività transitoria e mobile»⁵⁹⁴.

L'altro filone della Narrative Art è più anglosassone e ha infatti come riferimento Joyce, cui si deve la proposta del concetto e del termine «epifania», cioè il processo attraverso il quale la cosa insignificante assume rilievo.

Alla tendenza joyciana può essere accostato Peter Hutchinson, il cui lavoro è «[...] teso a una riappropriazione spazio-temporale della realtà attraverso un processo di

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ *Ibidem*.

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

recupero e valorizzazione di ciò che in prima battuta non parrebbe degno di attenzione»⁵⁹⁵. In *Nude Beach* (1974) (Fig. 86), l'artista rende lo spettatore partecipe dello stupore da cui è stato colto nel notare dettagli e particolari senza importanza, o almeno considerati tali, su una spiaggia nudista. Per entrare in questa sorta di estasi sensoriale è necessario arrestare il normale flusso della temporalità, così da poter ordinare i fatti e le cose diversamente da come si è soliti fare.

Anche Bill Beckley si impegna nell'epifanizzazione del reale attraverso l'accostamento di fotografia e scrittura: le sue opere sono caratterizzate da un'atmosfera *thrilling*, cui aggiunge riferimenti erotici. In *The Bathroom* del 1977 egli installa uno specchio, due immagini e un testo: nella foto centrale si vedono due gambe femminili con reggicalze e tacchi, mentre nella seconda compare un dettaglio di pelle ingrandito sui segni di graffi. Il testo è anonimo e oggettivo come un verbale di polizia: esso inizia descrivendo la situazione e poi divaga, indulgiando su particolari irrilevanti al fine di comprendere cosa sia davvero successo. Dunque «la polisemanticità della fotografia, storicamente definita un “messaggio senza codice”, non trova aiuto e semplificazione nella scrittura, che anzi si fa sua complice nel dire senza spiegare»⁵⁹⁶.

Un altro artista caratterizzato da intrighi, dubbi ed equivoci è Mac Adams, il quale costruisce storie spesso inquietanti a partire da oggetti della quotidianità. *The Toaster* (Fig. 87), ad esempio, è un dittico del 1976 che ha per protagonisti un tostapane e un frullatore in acciaio. Nella prima foto si intravede riflessa nei due elettrodomestici, una donna in intimo che prepara un toast; nella seconda foto invece nei due oggetti si riflette il corpo a terra della donna, forse uccisa, mentre la fetta di pane è bruciata.

Scenario simile, ma in una ambientazione esotica invece che domestica, si ha in *The Palm* (1978). Su una spiaggia tropicale giace un corpo, sotto una palma, con accanto un machete e una noce di cocco, mentre sullo sfondo passa una donna correndo. Rimane il dubbio di trovarsi davanti a un omicidio o a una scena di normalità: «[...] allo spettatore non resta che imprecare contro l'antilinguisticità della fotografia,

⁵⁹⁵ Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, cit., p. 211.

⁵⁹⁶ *Ivi*, p. 212.

contro il suo essere immagine frammentaria e frammentata, priva di continuità sequenziale»⁵⁹⁷. Ma è proprio grazie alla sua antilinguisticità che la fotografia lascia aperti spazi di dubbio che costringono il fruitore a divenire parte attiva del meccanismo narrativo.

Al filone epifanico possono essere ricondotti anche Askevold, che analizza anche l'ambito onirico e psichico e Baldessari, il quale complica le relazioni tra parole e immagini creando molteplici incongruenze.

Più vicino alla tendenza anglosassone rispetto che a quella francese è anche Franco Vaccari, «[...] impegnato nell'epifanizzazione di una normalità addirittura imbarazzante con aggiunta di una voyeuristica intrusione nel privato dell'artista stesso»⁵⁹⁸. Egli infatti si fa pedinare fotograficamente mentre usufruisce dei servizi di un albergo diurno (*Viaggio per un trattamento completo all'albergo diurno Cobianchi*, 1971) o mentre compie un classico viaggio da pendolare (*Viaggio + Rito*, 1971). La fotografia in questo caso proponendo un'azione, un intervento, si allontana dall'idea di immagine-oggetto, per identificarsi con l'immagine-atto.

Con *700 Km di esposizione* (Fig. 88) del 1972 Vaccari propone una monotona serie di fotografie di camion ripresi dal retro: tali fotografie sono «[...] proficuamente monotone come le *gasoline stations* [corsivo dell'autore] fotografate da Ruscha lungo la Route 66»⁵⁹⁹, perché l'intenzione dell'artista non è quella di produrre un quadro d'effetto o belle immagini di viaggio formalmente perfette, ma piuttosto di usare la fotografia come

[...] intervento di attenzione spazio-temporale su un'esperienza, quella del percorso, altrimenti facilmente deperibile in senso anestetico, come sovente accade quando, concentrandoci funzionalmente sulla meta da raggiungere, letteralmente non ci accorgiamo del tragitto che stiamo compiendo⁶⁰⁰.

⁵⁹⁷ *Ivi*, p. 213.

⁵⁹⁸ *Ivi*, p. 214.

⁵⁹⁹ *Ivi*, p. 216.

⁶⁰⁰ *Ibidem*.

Analogamente, in *Omaggio all'Ariosto* (1974) il viaggio viene esteticamente riscattato da Vaccari applicando una fotografia Polaroid scattata al momento su cartoline dei luoghi visitati, poi spedite alla località meta del viaggio e della mostra.

4.1.2 Il rapporto tra fotografia e parola

La principale caratteristica della Narrative Art è la sua duplice composizione: nelle opere Narrative infatti fotografia e scrittura convivono avendo pari importanza e nessuno dei due elementi prevale sull'altro.

La scelta di utilizzare questi due linguaggi nasce dalla volontà di «[...] restituire spessore semantico ai mezzi della comunicazione che la investigazione concettuale ha chiuso nell'autosufficienza della loro specificità linguistica»⁶⁰¹. Per fare ciò, gli artisti Narrative utilizzano due linguaggi tipici dell'operazione concettuale: la fotografia e il testo verbale. Questi vengono impiegati in modo estremamente oggettivo e intenzionalmente banale: «essi sembrano in tal modo dichiarare programmaticamente di voler ripercorrere a ritroso il cammino dell'arte, risalendo dal grado zero a cui sono giunti i concettuali ad un progressivo allargamento dell'area dell'esperienza»⁶⁰².

I due strumenti, immagine e testo, mantengono intatta la loro specificità linguistica con una divisione di compiti: l'immagine fissa l'evento o l'oggetto nello spazio e la parola ne scandisce la successione nel tempo. Tale distinzione, che definisce i limiti e le differenze delle due tecniche, «[...] denuncia l'insufficienza dei singoli linguaggi a ricostruire direttamente i legami con il reale, la difficoltà di una comunicazione con l'esterno, con l'altro da sé»⁶⁰³.

Ed è proprio la fotografia, cioè lo strumento di maggiore adesione al reale, che denuncia la crisi e si rivela inadeguata alla narrazione: essa registra dei momenti della vita quotidiana, degli oggetti banali, un mondo senza storia perché usurato

⁶⁰¹ Sinisi S., *Linguaggi paralleli*, in "Data", n. 16/17, estate 1975, pp. 90-91, qui p. 90.

⁶⁰² *Ibidem*.

⁶⁰³ *Ibidem*.

dall'abitudine e dalla ripetizione. Questo vuoto dell'immagine viene colmato dall'intervento della parola, che cerca di ristabilire un contatto con le cose.

Il livello della connotazione allora si sposta dall'immagine alla parola, ma è la fotografia che mettendo in moto i meccanismi di associazione, avvia una serie di operazioni che, a seconda degli artisti, assumono diversi caratteri e significati.

La fotografia «[...] funziona da meccanismo di disvelamento, quasi una sorta di test psicologico che costringe gli artisti a reagire nei suoi confronti, a scoprirsi, a connotarsi in qualche misura»⁶⁰⁴.

Questo spiega le diverse esperienze e i diversi risultati dei vari artisti Narrative, ma allo stesso tempo «[...] pone radicalmente il problema se attraverso un tipo di operazione sofisticata e mediata sia realmente possibile rifondare un livello di comunicazione con le cose, se e in che misura si possa ancora parlare di narrazione»⁶⁰⁵.

Infatti, più che stabilire un raccordo orizzontale col reale, la narrazione sembra piuttosto trovare un raccordo verticale col passato e col futuro: gli artisti Narrative recuperano e si confrontano con fantasmi della memoria o prefigurano un futuro immaginario, mentre quando si confrontano direttamente con la realtà esterna non fanno altro che registrarla o inventariarla. Le foto e il testo dunque si dispongono su binari paralleli e denunciano l'impossibilità a comunicare e a narrare, ponendosi esclusivamente come prove di esistenza.

Marra infatti arriva ad affermare che, a dispetto del nome, la Narrative Art ha sempre narrato poco e i suoi autori hanno dimostrato una «[...] spiccata incapacità a muoversi sui due classici rami dell'articolazione linguistica, quello della selezione e quello della combinazione»⁶⁰⁶. Più che di «narrazione» allora si dovrebbe parlare di «meta-narrazione», cioè

[...] di un impiego esplicitamente destrutturato dei suoi meccanismi e procedimenti. Anziché chiarire, respingere o circoscrivere le possibilità interpretative delle immagini, infatti, le frasi e i brani utilizzati le estendono a

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

⁶⁰⁶ Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, cit., p. 198.

dismisura, rendendole ancora più vaghe e sfuggenti⁶⁰⁷.

Questa moltiplicazione delle possibilità interpretative nasce dal differente statuto semiotico dei due media coinvolti: mentre la scrittura si basa su un sistema di simboli convenzionali altamente codificati, la fotografia è, come afferma Barthes, un «messaggio senza codice». Barthes infatti ha dimostrato come dall'oggetto all'immagine vi sia indubbiamente una riduzione di proporzione, di prospettiva e di colore, ma tale riduzione non è mai una trasformazione: per passare dal reale alla sua fotografia, non è necessario

[...] scomporlo in unità e costituire queste unità in segni che differiscono sostanzialmente dall'oggetto che essi offrono in lettura; tra quest'oggetto e la sua immagine, non è affatto necessario disporre un collegamento, cioè un codice; senza dubbio l'immagine non è il reale; ma ne è quantomeno l'*analogon* [corsivo dell'autore] perfetto, ed è precisamente questa perfezione analogica che, per il senso comune, definisce la fotografia⁶⁰⁸.

Apparentemente esistono anche altre riproduzioni analogiche della realtà, come il disegno, la pittura, il cinema e il teatro. Ma ciascuno di questi messaggi sviluppa in modo immediato ed evidente, oltre al contenuto analogico, anche un messaggio supplementare, cioè lo stile della riproduzione. Questo è un senso secondo, il cui significante è il trattamento che l'immagine riceve sotto l'azione del creatore e il cui significato rinvia alla cultura della società che riceve il messaggio. Queste arti quindi contengono due messaggi: «[...] un messaggio *denotato* [corsivo dell'autore], che è l'*analogon* [corsivo dell'autore] stesso, e un messaggio *connotato* [corsivo dell'autore], che è il modo con cui la società fa leggere, in una certa misura, ciò che essa pensa in proposito»⁶⁰⁹.

Questo però non vale per la fotografia, che si pone come analogo meccanico della realtà: il suo messaggio primo

[...] riempie, per così dire, completamente la sua sostanza e non lascia spazio per lo sviluppo di un messaggio secondo. Insomma, tra tutte le strutture d'informazione, la fotografia sarebbe la sola a essere esclusivamente costituita e occupata da un messaggio "denotato", che esaurirebbe completamente il suo

⁶⁰⁷ Fameli P., *Soggetti oltre l'immagine. Narrative Art e distorsioni del sé*, cit.

⁶⁰⁸ Barthes R., *Il messaggio fotografico*, in Barthes R., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 5-21, qui p. 7.

⁶⁰⁹ *Ibidem*.

essere [...]»⁶¹⁰.

Di fronte a una fotografia quindi il sentimento di “denotazione” o pienezza analogica è così forte che

[...] la descrizione di una fotografia risulta letteralmente impossibile; perché *descrivere* [corsivo dell'autore] consiste precisamente nell'aggiungere al messaggio denotato un collegamento o un messaggio secondo, tratto da un codice che è la lingua, e che costituisce fatalmente, per quanto ci si sforzi di essere esatti, una connotazione in rapporto all'analogo fotografico: descrivere non è soltanto essere inesatti o incompleti, è cambiare struttura, è significare qualcosa di diverso da ciò che viene mostrato⁶¹¹.

L'accostamento di un testo alla fotografia allora è un procedimento di connotazione dell'immagine fotografica. Il testo «[...] costituisce un messaggio parassita, destinato a connotare l'immagine, cioè a “insufflarle” uno o più significati secondi»⁶¹². Secondo Barthes si tratta di un rovesciamento storico importante: l'immagine non illustra più la parola, ma «[...] è la parola che, strutturalmente, è parassita dell'immagine»⁶¹³. Tradizionalmente, l'immagine funzionava come «[...] un ritorno episodico alla denotazione, a partire da un messaggio principale (il testo) che era sentito come connotato, poiché richiedeva per l'appunto un'illustrazione»⁶¹⁴.

Nel rapporto attuale, l'immagine non chiarisce la parola, ma è la parola

[...] che va a sublimare, a patetizzare o a razionalizzare l'immagine. Ma, in quanto tale operazione avviene a titolo accessorio, il nuovo insieme formativo sembra principalmente fondato su un messaggio oggettivo (denotato), rispetto a cui la parola non è che una sorta di vibrazione seconda, quasi incoerente⁶¹⁵.

Se prima l'immagine illustrava il testo, rendendolo più chiaro, oggi il testo appesantisce l'immagine, gravandola di una cultura, di una morale:

[...] un tempo vi era riduzione del testo all'immagine, oggi vi è amplificazione dall'uno all'altra: la connotazione viene vissuta solo come la risonanza naturale della denotazione fondamentalmente costituita dall'analogia fotografica; ci si trova dunque di fronte a un processo caratterizzato dalla naturalizzazione del

⁶¹⁰ *Ivi*, p. 8.

⁶¹¹ *Ibidem*.

⁶¹² *Ivi*, p. 15.

⁶¹³ *Ivi*, pp. 15-16.

⁶¹⁴ *Ivi*, p. 16.

⁶¹⁵ *Ibidem*.

culturale⁶¹⁶.

Inoltre, l'effetto di connotazione è diverso a seconda del modo di presentazione della parola: più la parola si avvicina all'immagine, e meno sembra connotarla; «ghermito in qualche modo dal messaggio iconografico, il messaggio verbale sembra partecipare alla sua oggettività, e la connotazione del linguaggio “si fa innocente” attraverso la denotazione della fotografia»⁶¹⁷. Non c'è mai autentica incorporazione delle due strutture, poiché le due sostanze, grafica e iconica, sono irriducibili:

[...] probabilmente vi sono dei gradi nell'amalgama; la didascalia ha verosimilmente un effetto di connotazione meno evidente che non il titolo in grande o l'articolo; titolo e articolo si separano notevolmente dall'immagine, il titolo per la sua forza d'urto, l'articolo per la sua distanza [...]; la didascalia invece, in virtù della sua stessa disposizione per la sua misura media di lettura, sembra raddoppiare l'immagine, cioè partecipare alla sua denotazione⁶¹⁸.

È però impossibile che la parola raddoppi l'immagine: perché nel passaggio da una struttura all'altra si elaborano fatalmente dei significati secondi. Quale rapporto c'è tra questi significati di connotazione e l'immagine? Apparentemente si tratta di una esplicitazione, cioè di un'enfasi: il testo spesso amplifica un insieme di connotazioni già incluse nella fotografia; altre volte il testo inventa un significato del tutto nuovo e che viene «[...] in qualche modo proiettato retroattivamente nell'immagine, al punto da sembrare denotato»⁶¹⁹

L'evidente simpatia degli artisti Narrative per la vaghezza del “non linguaggio” fotografico è ricavabile dalle modalità d'uso che essi hanno fatto della scrittura in aggiunta all'immagine:

Anziché seguire le indicazioni dello stesso Barthes, che appunto vedeva in questa accoppiata l'unica possibilità per riportare un qualche principio di codificazione nell'anarchia segnica della fotografia, la loro scelta è stata quella di introdurre una sorta di didascalia che, anziché restringere il ventaglio semantico dell'immagine, finiva per ampliarlo e complicarlo ulteriormente⁶²⁰.

⁶¹⁶ *Ibidem*.

⁶¹⁷ *Ibidem*.

⁶¹⁸ *Ivi*, pp. 16-17.

⁶¹⁹ *Ivi*, p. 17.

⁶²⁰ Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, cit., p. 198..

Le immagini fotografiche utilizzate dagli artisti Narrative sono immagini antieroiche e antiartistiche: proprio per questo loro esibirsi in maniera non formalmente ineccepibile, alcuni critici non hanno apprezzato la Narrative Art. Daniela Palazzoli ad esempio scrive:

Ma dove la fotografia diventa francamente ricorso da album di famiglia, *souvenir* amatoriale in senso letterale, è nell'*arte narrativa* [corsivo dell'autore]. Qui il legame fra immagine e parola è di una labilità molto vicina all'indecifrabilità; indecifrabilità per altro ribadita spesso dai testi scritti a mano, quasi illeggibili⁶²¹.

Tale posizione è condizionata, secondo Marra, da «[...] una serie di pregiudizi derivanti da un lato da un'incomprensione profonda delle esperienze in questione e dall'altro da un'idea di fotografia inguaribilmente legata alla prospettiva della pittoricità»⁶²². Tali critiche nascono infatti dalla nostalgia per quella bellezza formale legata all'equilibrio della composizione e all'eleganza del bianco e nero tipiche della vecchia fotografia. Ci sono infatti due modelli che riguardano l'interpretazione della fotografia: uno dell'artisticità, per cui la fotografia è interpretata come oggetto, come nuovo tipo di quadro; l'altro quello dell'esteticità, per cui la fotografia è «[...] valutata e utilizzata per le sue originali capacità di sollecitazione sensoriale»⁶²³.

Il passo che Palazzoli e altri critici non compiono è quello di uscire da una concezione formale della fotografia e dai parametri che tradizionalmente contraddistinguono la pittura:

l'immagine da album di famiglia [...] non può certo vantare titoli di qualità formale, è vero, ma neppure pretende di farlo, dal momento che il suo valore si gioca tutto a livello di concettualità, secondo categorie (la memoria, il tempo, la presenza differita, la capacità di mantenimento...) che nulla hanno a che vedere con l'idea di bella immagine⁶²⁴.

La fotografia utilizzata dagli artisti Narrative è una fotografia amatoriale, vernacolare, che sicuramente non rispecchia le immagini austere e impersonali del Concettuale: questo è una prova dello «[...] spostamento di interesse dalla specificità

⁶²¹ Palazzoli D., *I fotopittori*, in "Bolaffi Arte", n. 60, maggio-giugno 1976, p. 60.

⁶²² Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, cit., p. 191.

⁶²³ Alinovi F. e Marra C., *La fotografia. Illusione o rivelazione?* (1981), Editrice Quinlan, Bologna, 2006, p. 305.

⁶²⁴ Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, cit., p. 191.

del mezzo al valore testimoniale dell'immagine fotografica»⁶²⁵. Ciò che fanno questi artisti è attribuire dignità estetica a una delle principali funzioni sociali della fotografia, cioè quella necessità personale di documentare occasioni, eventi familiari, viaggi e che nasce dal bisogno di possedere delle fotografie che testimonino che quel determinato evento è davvero successo. Si spiega così «[...] perché le immagini della Narrative hanno il sapore autentico e genuino della tipica foto da album di famiglia, maldestra dal punto di vista tecnico-formale ma ricchissima sul piano affettivo»⁶²⁶: è proprio affermando la funzione della fotografia come traccia della memoria che le immagini affermano di nuovo l'identità concettuale del mezzo.

L'altro elemento che insieme alla fotografia dà vita alle opere di Narrative Art è la scrittura, che accompagna il racconto delle immagini: «una scrittura anch'essa banale, tanto nei significanti (grafie incerte, infantili, oppure anonime perché tracciate a stampatello) quanto nei significati (osservazioni svagate e poco informative)»⁶²⁷. A volte poi tale scrittura non spiega fino in fondo quanto presentato dalle fotografie, ma ne allarga il campo del racconto.

Filiberto Menna interpreta il combinarsi irrisolto di parole e immagini come un'intenzione analitica e critico-autoriflessiva degli artisti: egli, «[...] pur senza negare l'intento mondano-rivelativo che la Narrative Art si porta dietro, si sente ugualmente in dovere di mettere al primo posto la tensione linguistica che, in queste opere, viene a crearsi tra fotografie e parole [...]»⁶²⁸.

Menna infatti nel testo *Fotografia Analitica, Narrative Art, Nuova Scrittura* pubblicato nella collana a cura di Franco Russoli *L'arte moderna* afferma che negli anni Settanta si diffonde

[...] un atteggiamento analitico e autoriflessivo, che induce l'artista a spostare i procedimenti dal piano immediatamente espressivo o rappresentativo a quello riflessivo, sorretto da una marcata componente critica. L'artista, in definitiva, si impegna non solo in una pratica specifica dell'arte ma compie nello stesso tempo anche una operazione analitica, nel senso che sottopone a verifica gli

⁶²⁵ Fameli P., *Soggetti oltre l'immagine. Narrative Art e distorsioni del sé*, cit.

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, cit., p. 197.

⁶²⁸ Alinovi F. e Marra C., *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, cit., p. 314.

strumenti linguistici che adopera⁶²⁹.

L'operazione artistica allora è divisa in due momenti, che coesistono e si sovrappongono: il momento linguistico, in cui l'artista compie il proprio lavoro nell'ambito di una determinata disciplina, come la pittura, la scultura, la fotografia, e il momento metalinguistico, in cui il linguaggio stesso (pittorico, plastico, fotografico) è impiegato per una riflessione su se stesso e sulle proprie capacità comunicative.

Tale pratica analitica secondo Menna si estende anche alla pratica della fotografia, «[...] intesa come strumento di investigazione del reale dotato di una propria specificità disciplinare, ossia di un proprio linguaggio»⁶³⁰. La fotografia assume, nell'ambito di questa autoriflessione della fotografia, un ruolo di primo piano, in quanto tende a porre in questione l'opinione ampiamente diffusa secondo cui la fotografia ha la capacità di produrre immagini perfettamente analoghe alla realtà, quasi che il messaggio fotografico non si costituisse sulla base di un linguaggio dotato di una sua struttura specifica: la fotografia analitica quindi assume il compito di smascherare la pretesa della fotografia di porsi come equivalente della visione naturale e svelare la natura convenzionale e storico-culturale del linguaggio fotografico.

Menna ritrova un tentativo di analisi analitica della fotografia già in operazioni portate avanti all'inizio del XX secolo come il fotomontaggio, la polarizzazione, il negativo:

si tratta, in sostanza, di vere e proprie “antifotografie” che mettono in crisi le attese dello spettatore, ne vanificano la fiducia nelle capacità riproduttive del mezzo, lo provocano a una sorta di “ginnastica mentale” che sposta l'attenzione dalla cosa rappresentata ai segni linguistici di cui costituita l'immagine⁶³¹.

⁶²⁹ Menna F., *Fotografia Analitica, Narrative Art, Nuova Scrittura*, in Barilli R., Dorflès G. e Menna F. (testi di), *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, Body Art, concettualismo* (1967), Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1978 (L'arte moderna), pp. 193-224., qui p. 193.

⁶³⁰ *Ivi*, pp. 193-194.

⁶³¹ *Ivi*, p. 197.

La Narrative Art, col suo accostamento di parole e immagini, è un altro metodo di spostamento del messaggio fotografico dall'ambito referenzialistico e naturalistico attribuito dal senso comune, a un ambito più analitico e critico-riflessivo.

Al contrario, secondo Marra, l'obiettivo della Narrative Art è sempre stato referenziale: l'intenzione cioè non è mai stata quella di

[...] limitare il rapporto fra parole e immagini a un rimbalzo autosufficiente di significati tra scrittura e fotografia, bensì quella di gettare comunque un ponte verso il mondo, verso il piano dell'esperienza concreta. Certo, in modo volutamente ambiguo e non diretto, ma tale comunque da suggerire possibili percorsi di gratificazione estetica⁶³².

Il ricorso degli artisti Narrative a tecniche di racconto basse quindi «[...] non va tanto interpretato come segnale di giochi linguistici inusitati (il “basso” come trasgressione di una regola formale), ma piuttosto come effettiva volontà di riscattare - anche linguisticamente, perché no - il banale»⁶³³. Questa evidenziazione della normalità e del quotidiano necessita una diversa concezione della realtà: fotografie e parole non valgono in sé, ma come forma di mediazione col reale.

Anche Barbara Radice, in un articolo su *Data* dell'estate 1975, evidenzia il disinteresse della Narrative Art per i problemi di ordine teorico:

passato il tempo delle problematiche angosciose, del voler sperimentare e scoprire qualcosa di nuovo a tutti i costi, che è d'altronde il segno più evidente di uno stato di crisi, questa sembra essersi risolta a uno stato inferiore di consapevolezza. Come se, dimentico di impegni, funzioni, significati e problematiche, l'artista avesse deciso che gli restava solo da fare quello che gli girava, o meglio avesse deciso di smettere di preoccuparsi di quello che dovrebbe fare, di fare e basta⁶³⁴.

L'arte infatti, anche se può servirsi di mezzi analitici, non è mai analitica nell'essenza: «[...] le interessano i fini, non i mezzi, e proprio perché i suoi modi sono la globalità e l'intuizione, continua a sfuggire a verbalizzazioni e spiegazioni di tipo analitico-oggettivo»⁶³⁵.

⁶³² Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, cit., p. 197.

⁶³³ Alinovi F. e Marra C., *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, cit., p. 314.

⁶³⁴ Radice B., *Story Art*, in “Data”, n. 16/17, estate 1975, pp. 81-89, qui p. 81.

⁶³⁵ *Ibidem*.

Un altro punto importante della combinazione tra parole e immagini, secondo Radice, è la temporalità: «le immagini registrano oggetti o eventi, o successioni di oggetti o di eventi. Il racconto verbale fa altrettanto, l'approdo è sempre una esperienza nel tempo»⁶³⁶. Ma non ci sono eventi senza qualcuno cui accadano: il tempo presuppone una veduta su di esso ed

[...] è venendo al presente che un momento del tempo acquista quell'individualità incancellabile che gli permetterà poi di attraversarlo e ci darà l'illusione dell'eternità. Che il racconto si riferisca ad eventi della vita quotidiana, a storie di famiglia o personali, poco importa⁶³⁷.

4.2 Il lavoro di Franco Vaccari in relazione alla Narrative Art

Franco Vaccari viene associato per la prima volta alla Narrative Art in occasione della mostra *Narrative Art* del 1974 presso lo Studio d'Arte Cannaviello. Vaccari ha più volte raccontato di come egli non fosse a conoscenza dell'esistenza della Narrative Art negli Stati Uniti e di come sia stato contattato da Cannaviello per partecipare alla mostra presso la sua galleria:

[...] mi era venuto a trovare Cannaviello, che aveva visto esposte opere di Narrative Art di autori non italiani, ed era rimasto colpito dalla somiglianza di queste opere con altre mie opere che erano state esposte a Basilea. Io non sapevo neanche che esistesse questa formula della Narrative Art, e da quel momento, una volta incluso nelle mostre di Cannaviello, mi sono sentito autorizzato a partecipare con questa definizione a questa corrente artistica⁶³⁸.

Vaccari approfondisce il significato e le implicazioni teoriche della Narrative Art nel saggio *Fotografia e parola*, contenuto nel suo libro del 1979 *Fotografia e inconscio tecnologico*.

L'artista modenese in questo breve scritto fa partire le sue considerazioni da una citazione di Benjamin in cui il teorico tedesco afferma che la macchina fotografica è sempre più piccola e capace di afferrare immagini fuggevoli e segrete, le quali creano un effetto di shock nell'osservatore bloccando il meccanismo dell'associazione. A quel punto allora deve intervenire la didascalia, che include la fotografia nell'ambito

⁶³⁶ *Ibidem*.

⁶³⁷ *Ibidem*.

⁶³⁸ Intervista telefonica a Franco Vaccari, in Appendice, p. 298.

della letterizzazione di tutti i rapporti di vita e senza la quale la fotografia rimarrebbe approssimativa. Benjamin quindi si chiede se la didascalia non diventerà un elemento essenziale dell'immagine fotografica.

Secondo Vaccari si deve evidenziare che Benjamin non si riferisce alla fotografia in generale, ma solo a quella fuggevole e segreta, cioè che sfugge alla messa in codice: «solo questo tipo di immagini è capace di mantenere sospeso un interrogativo e di porre l'osservatore di fronte a una zona di oggettiva ambiguità di conoscenza a cui la didascalia è chiamata a rispondere e approssimativamente a colmare»⁶³⁹.

L'aggiunta di un testo esplicativo a una fotografia già completamente messa in codice sarebbe infatti pura ridondanza. La didascalia può quindi servire a definire il contesto in cui la foto è stata scattata oppure a fornire un'analisi di essa, sia nel senso di un'esplorazione costruttiva dei punti poco chiari sia di una riduzione a convenzioni scontate. In ogni caso si attua

[...] una convergenza fra testo e immagine verso la definizione di un significato il più univoco possibile che, nella maggioranza dei casi, serve a ricostituire attorno all'immagine proprio quell'aura che il mezzo fotografico aveva già dissolto, e che qui ricompare nella forma della letterizzazione⁶⁴⁰.

Così facendo si considera il testo in funzione dell'immagine, ma anche invertendo le parti i problemi rimangono gli stessi: anche l'immagine può avere un ruolo subordinato di illustrazione del testo, o di sua amplificazione, o di banale interpretazione.

In tutti e due i casi secondo Vaccari avviene una sorta di esorcismo nei confronti del nuovo: «la didascalia o, simmetricamente, l'immagine, funzionano da commento, da amplificazione, da sottolineature ridondanti di qualche aspetto già perfettamente evidente nel linguaggio parallelo»⁶⁴¹.

È su questo punto che Vaccari ritiene si innesti la Narrative Art:

nelle sue manifestazioni migliori essa non nasce, come molti credono, dalla accettazione dell'impossibilità di dare un'immagine del mondo e da un conseguente ripiegamento nella pura tautologia, o dalla coscienza che si

⁶³⁹ Vaccari F., *Fotografia e parola*, in Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), a cura di Roberta Valtorta, Einaudi Editore, Torino, 2011, pp. 55-60, qui p. 55.

⁶⁴⁰ *Ivi*, p. 56.

⁶⁴¹ *Ibidem*.

possono produrre solo linguaggi “la cui unica possibilità è l’autoriferimento e il cui processo formativo produce inevitabilmente specularità”⁶⁴².

Infatti gli artisti Narrative danno per scontato il superamento di tali problemi: «[...] la loro attenzione è portata invece verso quelle zone di frontiera linguistiche che non si sono ancora cristallizzate in nitide strutture concettuali»⁶⁴³.

Essi «[...] mettono in mostra la germinazione del senso, la sua proliferazione, la sua dinamica, il suo esistere come movimento, ponendosi così all’opposto della coscienza tautologica»⁶⁴⁴. Lo spazio mentale in cui opera la Narrative Art è uno spazio incerto dove non esistono ancora configurazioni stabili, concetti definiti, ma dove tali elementi possono essere colti a uno stato nascente: «la Narrative Art è una *pratica del senso* [corsivo dell’autore] e si applica a realtà fugaci, mobili, sconcertanti e ambigue, che non si prestano alla misura precisa, al calcolo esatto, al ragionamento rigoroso»⁶⁴⁵.

La Narrative Art porta l’indagine in zone d’ombra: «[...] *essa esplora cioè quella che possiamo chiamare la zona perverso-polimorfa del senso* [corsivo dell’autore]»⁶⁴⁶.

Alla luce di queste considerazioni allora si può comprendere perché gli artisti Narrative si servano di fotografie della quotidianità e di dati banali, realizzate con occhio asettico e neutrale, ridotte a semplici registrazioni dello spazio. Non lo fanno perché non percepiscono emozione dal mondo circostante, ma perché non la vogliono percepire: «[...] la Narrative Art ricerca il difficile silenzio per poter ascoltare con orecchio vergine i precari, gli incerti rumori della nascita del senso»⁶⁴⁷.

⁶⁴² *Ibidem*.

⁶⁴³ *Ivi*, p. 56-57.

⁶⁴⁴ *Ivi*, p. 57.

⁶⁴⁵ *Ibidem*.

⁶⁴⁶ *Ivi*, p. 57-58.

⁶⁴⁷ *Ivi*, p. 58.

Allo stesso modo si spiega l'uso di un linguaggio verbale antiletterario e privo di stilemi, o «[...] di linguaggi così finalizzati da escludere ogni sospetto di presenza dell'Io, come per il caso del linguaggio analitico»⁶⁴⁸.

L'accostamento dei due linguaggi allo stato nascente ha lo scopo di evitare che gli automatismi mentali, frutto di condizionamenti culturali, neutralizzino l'energia che è attiva in essi.

La tesi dei linguaggi paralleli e senza scambi potrebbe reggere solo se la mente li potesse davvero cogliere allo stato puro, mentre sappiamo che ogni parola è sempre accompagnata da immagini visive, acustiche, olfattive appartenenti alla storia di ognuno e collettiva. Tale intorno di immagini parassite viene definito da Vaccari «alone del segno» e serve a ridurre il nuovo al familiare, cioè ha una funzione di normalizzazione.

Nella Narrative Art il testo e l'immagine vanno a occupare scambievolmente tali zone d'ombra e impediscono l'insorgere di associazioni parassite.

Perché tale meccanismo funzioni, è necessario che testo e immagine non siano eccessivamente distanti: ognuno deve ricadere nell'alone dell'altro, altrimenti la mente li riporta separatamente alla normalità.

Dal momento che «[...] dopo lo shock prodotto dalle “immagini fuggevoli e segrete” la mente si assesta in breve tempo su livelli di energia i più bassi possibili [...]»⁶⁴⁹, gli artisti Narrative per evitare tale placarsi dell'attenzione la riattivano e la rilanciano con l'uso di testi rispetto ai quali le immagini svolgano la stessa funzione.

Dunque secondo Vaccari testo e immagine non funzionano per collaborare alla definizione di un senso univoco, ma per neutralizzare a vicenda l'insorgere di associazioni parassite che ridurrebbero le rispettive cariche d'informazione.

La Narrative Art allora «[...] opera sull'inattivazione “dell'omeostasi del segno” che è particolarmente forte quando il segno viene percepito isolatamente [corsivo dell'autore]»⁶⁵⁰.

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

⁶⁴⁹ *Ivi*, p. 59.

⁶⁵⁰ *Ibidem*.

Un'altra caratteristica di quest'arte secondo Vaccari è che le informazioni che trasmette in modo frontale e diretto, apparentemente elementare, non sono mai verificabili; i fatti di cui parla si svolgono nel tempo dell'irripetibilità. La Narrative «[...] suscita la percezione acuta di un tempo dilatato dove il pullulare di microeventi, che alterano in continuazione le situazioni, svela tutte le astrazioni delle categorie tradizionali e, in primo luogo, quella di storia»⁶⁵¹.

Essa quindi

[...] *agisce in uno spazio dove i significati e gli eventi sono virtuali* [corsivo dell'autore]; il suo sguardo ignora la distanza di sicurezza del giudizio a posteriori, capace di organizzare e disporre in prospettiva il pullulare dei fatti; tale sguardo è contemporaneo all'accadere degli eventi e di questo ha l'andamento tortuoso e opaco. Il giudizio rimane sospeso mentre si accumulano i particolari sempre più irriducibili a un senso univoco⁶⁵².

Dal punto di vista di Achille Bonito Oliva, si può affermare che la Narrative Art di Vaccari nasca dall'esigenza dell'artista di combattere il consumo e la perdita di energia del linguaggio: «perché l'uso pedissequo e feticizzato del mezzo comporta l'istaurarsi di un processo formativo troppo rigido in quanto a tale mezzo troppo aderente», «soltanto un impiego diversificante può produrre una diversa processualità e dunque un maggior quoziente di informazione»⁶⁵³.

Per Vaccari quindi defunzionalizzare linguaggi come la letteratura e la fotografia, significa riportarli a un uso letterale che ne permette un'identificazione strutturale:

tale riduzione permette un uso incrociato dove i linguaggi si intrecciano e si accoppiano senza accavallarsi, in quanto la riduzione di essi ad *entità minima* ne abbassa la complessità e la flessibilità, permettendo un uso ironicamente rigido e rettilineo⁶⁵⁴.

L'assunto quindi da cui parte l'artista è che ogni linguaggio rappresenta solo se stesso e non si riferisce, se non in maniera tautologica, al processo formativo conseguente al proprio uso: «l'uso è un esercizio che serve finalmente ad esibire,

⁶⁵¹ *Ibidem*.

⁶⁵² *Ivi*, p. 60.

⁶⁵³ Bonito Oliva A., *Le molteplici diramazioni di Franco Vaccari*, in Bonito Oliva A. (a cura di), *Diramazioni*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Mazzoli, 22 maggio - settembre 2010), Galleria Mazzoli, Modena, 2010, pp. 7-11, qui p. 7.

⁶⁵⁴ *Ivi*, p. 8.

dunque ad analizzare, la specificità del linguaggio adoperato, quindi è un'investigazione concettuale che specularmente riflette il genere adottato e la sua storia»⁶⁵⁵.

Vaccari, pur usando in maniera incrociata letteratura e immagine, mantiene i due linguaggi distanziati e separati attraverso una tattica che consiste nel farli divergere e nel non tenerli mai al servizio dello stesso significato. Così facendo l'artista non narra nulla ma porta ulteriore prova della «[...] convergenza speculare di ogni linguaggio su se stesso»⁶⁵⁶: se la letteratura trova la propria specificità nel fattore temporale,

[...] adoperato sia come tempo teleologico (come portatore di una trama) che come flusso ininterrotto, in questo caso l'uso della parola non si riferisce all'immagine a cui viene accoppiata, ma procede rigidamente nell'esibire la propria qualità, quella della finzione temporale⁶⁵⁷.

La fotografia, che immortalava dati quotidiani e banali ed è realizzata con occhio asettico e neutrale che non percepisce emozione nel mondo circostante, si riduce a semplice registrazione dello spazio e, non collegandosi alla parola, «[...] non vuole assurgere mai alla soglia dell'*evento* [corsivo dell'autore]»⁶⁵⁸.

La soggettività e l'autobiografia «[...] diventano condizione impossibile da esercitare dentro il campo dei linguaggi dell'arte, in quanto l'io è troppo catafratto per poter scorrere negli ambiti del processo formativo dell'arte»⁶⁵⁹: Vaccari quindi utilizza lo scollamento tra fotografia e letteratura per situare in tale vuoto l'io in quanto assenza. Questo «[...] silenzio tra le zone, la dissociazione semantica tra le parti, crea un intrecciato spiazzamento che se inizialmente *defunzionalizza* [corsivo dell'autore] i linguaggi adoperati, determina successivamente un inedito processo *formativo* [corsivo dell'autore]»⁶⁶⁰. Tale processualità, che poggia sull'impossibilità dei

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ *Ibidem*.

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

⁶⁵⁸ *Ibidem*.

⁶⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁶⁰ *Ivi*, p. 9.

linguaggi di scambiarsi relazioni e nessi semantici, permette allo stesso tempo di sfruttare la simultaneità di un funzionamento parallelo. Ogni linguaggio corre sulla propria retta ed è impossibile ogni scarto laterale che permetta una contaminazione tra letteratura e fotografia.

Diverse opere di Vaccari sono state collocate sotto la definizione di Narrative Art, anche se come sottolinea Luca Panaro,

[...] il termine *narrative art* - spesso utilizzato dalla critica per comprendere l'opera *omnia* di Vaccari - è in realtà solo una delle tante etichette che si possono applicare alla ricerca artistica del nostro autore. Il suo generico utilizzo è dovuto - a nostro avviso - più alla mancanza di un termine sostitutivo, che alla sua effettiva validità⁶⁶¹.

Già uno dei primi libri di Vaccari, *Strip-street*, libro d'artista del 1969, viene associato alla poetica Narrative. Le fotografie presenti nel libro si riferiscono a graffiti, disegni e scritte che l'artista immortalava in contesti diversi e che poi commenta

[...] con indicazioni e didascalie capaci di allargare la portata informativa delle foto fino a quella del documentario, del reportage e dell'inchiesta sociologica: i graffiti dell'art brut, la scrittura segnica [...] e i décollage sono i riferimenti di questa figurazione bassa e scaduta, integrata, e qui è ancora presente lo strumento verbale e concettuale come il solo capace di allargare la portata di queste testimonianze ad una dimensione statistica⁶⁶².

Qui sono già presenti gli elementi tipici della Narrative Art: la fotografia e la scrittura accostate allo scopo di dare vita a un racconto.

Inoltre le fotografie sono immagini basse, non artistiche, che riprendono delle testimonianze di vita quotidiana e normale: non sono immagini studiate, dalla composizione precisa e dalla realizzazione complessa. Sono fotografie di elementi banali della realtà, cui non prestiamo normalmente attenzione, ma che diventando soggetto delle fotografie divengono oggetto della nostra attenzione.

Le scritte poi, ironiche e pungenti, costituiscono un'estensione della narrazione, un'amplificazione dei significati, spesso in un senso divergente rispetto a quello

⁶⁶¹ Panaro L., *L'occultamento dell'autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, Edizioni APM, Carpi, 2007, pp. 48-49.

⁶⁶² De Chiaro T., *Lo spazio-tempo della «Narrative Art»*, in "Terzoocchio", n. 1, marzo 1984, pp. 34-37, qui p. 36.

proposto dall'immagine (Figg. 89 e 90). Parola e fotografia infatti sono due linguaggi paralleli, non convergenti, i quali svelano l'uno qualcosa di diverso da quanto svela l'altro.

Anche diverse *Esposizioni in tempo reale* sono state collocate sotto la definizione di Narrative Art, in particolare quelle riferite al viaggio, documentato non come esperienza memorabile o come fuga esotica, ma come un semplice elemento della vita quotidiana descritto in un'ottica antispettacolare e banalizzante.

Lo stesso Vaccari infatti scrive:

Nel gennaio del 1969 ho realizzato la prima di quelle che ho chiamato "esposizioni in tempo reale" [...].

È importante però tener presente che il carattere di irripetibilità di questi eventi rendeva necessario l'uso della fotografia per documentarli, contribuendo a farla diventare uno degli elementi fondamentali della pratica artistica.

La documentazione fotografica di quanto era avvenuto necessitava di essere accompagnata da un testo esplicativo.

Fino a quel momento le didascalie erano caratterizzate da una certa ridondanza dovuta al fatto che le parole e le immagini venivano fatte convergere verso un senso tutto sommato scontato, in obbedienza a quel luogo comune che ritiene la fotografia trasparente ai significati quasi per definizione, quando invece questi sono soggetti ad affioramenti ed eclissi.

I nuovi testi, pur riferendosi alle immagini, non avrebbero potuto essere dedotti da queste e si aprivano su inaspettati orizzonti di senso. All'inizio degli anni '70 il Concettualismo perde i caratteri duri e puri tipici degli anni precedenti e uno dei sintomi del cambiamento è stato il passaggio dalla fotografia in bianco e nero a quella a colori. Anche i testi si ammorbidiscono arrivando a lambire i territori tipici della narrativa⁶⁶³.

Già il libro d'artista *Tre esposizioni in tempo reale* dunque rientra nell'arte Narrative: le fotografie scattate sono infatti la narrazione di un evento innescato dall'artista e il testo va a completare la narrazione delle immagini, che di per sé è carente di significato. I soli scatti delle *Esposizioni* infatti da soli non si spiegano, non si comprende il contesto in cui siano stati scattati e il perché: il testo allora svolge un ruolo epifanico, svelando dettagli sulle fotografie che altrimenti rimarrebbero ignoti. Nel caso poi dell'*Esposizione in tempo reale* del 1971, *Viaggio + Rito*, Vaccari porta lo spettatore ad osservarlo mentre compie dei gesti quotidiani: l'osservazione voyeuristica avviene attraverso fotografie scattate quasi per caso, senza una logica, se

⁶⁶³ Vaccari F., *Io e la Narrative Art* (2010), in Pasotti A. e Padovani F. (a cura di), *Narrative Works. Bill Beckley Peter Hutchinson Franco Vaccari*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria P420, 28 gennaio - 26 marzo 2011), P420 Arte Contemporanea, Bologna, 2011, pp. 68-69, qui pp. 68-69.

non quella di pedinare l'artista mentre compie uno dei suoi viaggi minimi. Anche qui è il testo a venirci in aiuto e a svelare il perché di questo inseguimento in stazione e sul treno.

La logica dell'epifania è ancora più evidente nella terza *Esposizione* riportata in *Tre esposizioni in tempo reale*: qui Vaccari pubblica degli scatti di persone che osservano delle fotografie appese a dei muri. Nel testo chiarisce che per questa *Esposizione* si è fatto inizialmente fotografare nella galleria sede dell'esposizione, per poi appendere tali foto ai muri e documentare con ulteriori fotografie la visita degli spettatori.

Senza il testo le fotografie sembrerebbero solo un intricato gioco di fotografie dentro le fotografie, mentre le parole chiariscono il contesto.

Anche l'esposizione più nota di Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 4. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio* può leggersi alla luce delle considerazioni sulla Narrative Art.

In questo caso ciò che viene documentato è un processo nel suo svolgersi, un processo che viene attivato anche dalla parola scritta, cioè dalla dicitura «Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio» presente su una parete della stanza dove si trova la Photomatic.

Le strip che i visitatori lasciano sulla parete sono fotografie anonime, non direttamente ricollegabili all'esperienza di Vaccari alla Biennale del 1972. Vaccari quando espone questo lavoro infatti associa tali fotografie, da lui selezionate, a un breve testo: è attraverso l'affiancamento delle strip ad alcune righe scritte che le fotografie assumono un significato differente. Le parole che accompagnano le fotografie spiegano il contesto in cui queste ultime sono nate:

Nella mia sala alla Biennale di Venezia del 1972 ho esposto una cabina Photomatic (una di quelle cabine per fototessere che si trovano nelle grandi città) ed una scritta in quattro lingue che incitava il visitatore a lasciare una traccia fotografica del proprio passaggio. Io mi sono limitato ad innescare il processo, facendo la prima photostrip, il giorno dell'inaugurazione; poi non sono più intervenuto. Alla fine dell'esposizione le strip accumulate erano oltre

6000⁶⁶⁴.

Il libro d'artista di Franco Vaccari maggiormente avvicinabile alla Narrative Art è *Viaggio sul Reno* del 1976.

Il libro nasce da un esperimento pensato nel contesto di Global Tools, che a sua volta nasce nel gennaio 1973 presso la redazione di Casabella dall'idea di un gruppo di architetti⁶⁶⁵ associati a personalità provenienti anche dal mondo del design e dell'arte povera e concettuale (Fig. 91).

Global Tools può essere definito come esperimento di educazione alternativa: vuole essere un «[...] sistema di laboratori a Firenze per la propagazione dell'uso di materie tecniche naturali e relativi comportamenti. La GLOBAL TOOLS si pone come obiettivo di stimolare il libero sviluppo della creatività individuale»⁶⁶⁶.

Per fare ciò il gruppo progetta di organizzare corsi che «[...] forniranno le nozioni base necessarie all'uso degli attrezzi e degli strumenti esistenti nei laboratori, nonché informazioni su tecniche specifiche apprendibili in altri luoghi collegati in modi diversi alla GLOBAL TOOLS»⁶⁶⁷. Gli insegnamenti vertono su temi quali: «[...] uso dei materiali naturali e artificiali, sviluppo delle attività creative individuali e di gruppo, uso e tecniche degli strumenti di informazione e comunicazione, strategie di sopravvivenza»⁶⁶⁸.

L'idea quindi è quella di rifondare una “didattica dei mestieri”, fondata sulla riscoperta del ruolo dell'artista e del lavoro manuale: le arti applicate infatti non devono essere percepite in concorrenza con il design e l'industria, ma come loro complemento.

⁶⁶⁴ Vaccari F., *ESPOSIZIONE IN TEMPO REALE N. 4. Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio*, in Pasotti A. e Padovani F. (a cura di), *Narrative Works. Bill Beckley Peter Hutchinson Franco Vaccari*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria P420, 28 gennaio - 26 marzo 2011), P420 Arte Contemporanea, Bologna, 2011, p. 72.

⁶⁶⁵ Il gruppo è costituito da: Archizoom Associati, Remo Buti, Casabella, Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, 9999, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, Rassegna, Ettore Sottsass jr., Superstudio, U.F.O. e Zzigurat.

⁶⁶⁶ Global Tools, *GLOBAL TOOLS. Documento 1*, in “Casabella”, n. 377, maggio 1973, p. 4.

⁶⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁶⁸ *Ibidem*.

Per l'organizzazione degli insegnamenti, Global Tools divide i propri membri in cinque gruppi di ricerca e lavoro e a ciascuno assegna un tema: corpo, costruzione, comunicazione, sopravvivenza e teoria.

Il Gruppo Comunicazione è costituito da Guido Arra, Ugo La Pietra, Gianni Pettena e Franco Vaccari. Questi si concentrano sull'analisi dei mezzi di comunicazione di massa e dei loro effetti devianti: vogliono incoraggiare la riscoperta di una comunicazione spontanea attraverso l'eliminazione di ogni mediazione e filtro tra il soggetto e la realtà. L'obiettivo è quello di eliminare il ruolo passivo dello spettatore, cercando di creare una partecipazione collettiva alle dinamiche comunicative per ottenere maggiore consapevolezza dell'ambiente in cui si è immersi.

Il Gruppo Comunicazione redige una sorta di manifesto, di comunicato, attraverso il quale nell'ottobre 1974 espone le proprie idee e i propri obiettivi. Il comunicato è introdotto da una premessa sulla funzione dei mass media nelle comunicazioni di massa.

Secondo il Gruppo Comunicazione, gli strumenti audiovisivi garantiscono all'uomo una dilatazione della propria struttura fisica, dando maggiori possibilità sia di emettere informazioni sia, soprattutto, di riceverne. Allo stesso tempo però, il rapporto tra l'individuo e il mondo esterno si realizza sempre più attraverso informazioni elaborate da altri che vengono recepite, o meglio subite, senza altra possibilità di scelta.

Ciò che non permette una comunicazione autentica è il fatto che il «Potere» detenga il monopolio dei mezzi di comunicazione, distorcendo i messaggi ma soprattutto snaturando i mezzi utilizzandone solo una parte delle potenzialità.

I mass media, nell'opinione del gruppo,

[...] hanno il ruolo di grandi eccitatori e/o tranquillizzatori che per l'azione simultanea sui grandi numeri determinano effetti che potrebbero essere paragonati a quelli laser, e cioè di ESALTAZIONE DEL CONSENSO MEDIANTE STIMOLAZIONE SIMULTANEA FORZATA di quello che potrebbe essere detto "cristallo sociale"⁶⁶⁹.

⁶⁶⁹ Arra G., La Pietra U., Pettena G. E Vaccari F., *GLOBAL TOOLS - Gruppo "COMUNICAZIONE"*, in Borgonuovo V. e Franceschini S. (a cura di), *Global Tools. Quando l'educazione coinciderà con la vita. 1973-1975*, Nero, Poznań, 2018, pp. 72-80, qui p. 72.

Il «Sistema» ha una tecnica quasi infallibile per mantenere sotto controllo un medium, cioè “storpiarlo” nel senso di ignorare volutamente alcune delle sue possibili funzioni e in particolare quelle che darebbero la possibilità, a chi riceve il messaggio, di inserirsi nel canale di comunicazione.

Non è però questo che corrode la fiducia nella possibilità di una comunicazione spontanea: tale tecnica di controllo infatti, per quanto insopportabile, è trasparente, leggibile, e indica chiaramente in che direzione si potrebbe agire per ottenere un margine più largo di vivibilità.

Ciò che limita la fiducia è la coscienza che ogni comunicazione, anche se sottratta al controllo, veicola, oltre ai messaggi voluti, una quantità incredibile e spesso prioritaria di messaggi parassiti:

ma anche sbarazzando la comunicazione da ogni filtro mediale, riducendola a rapporti diretti, limitati alla nostra fisicità, operando cioè solo “in presenza” di interlocutori in carne e ossa, il fatto di essere portatori inconsapevoli di messaggi distrugge ogni possibilità di abbandono⁶⁷⁰.

Il gruppo puntualizza come la propria volontà di dare attenzione alle forme più dirette di comunicazione non significhi dare un giudizio negativo sugli strumenti del comunicare, ma sia una scelta dettata dalla necessità di limitare il numero di parametri in gioco.

Spesso si fa confusione tra informazione e comunicazione: forse si otterrebbe maggiore chiarezza operando una distinzione tra strumenti di informazione e di formazione, sottolineando che la vera funzione dei media è quella di essere formatori di esperienza e canali operativi. Così sarà possibile uscire dalla posizione di stallo in cui la coscienza di essere continuamente agiti aveva posto l'individuo. Perché l'operazione riesca, è necessario smettere di privilegiare la comunicazione, da considerare invece solo come un caso particolare e circostanziato di mediazione.

Col termine comunicazione e, in particolare, di discorso, che è l'aspetto della comunicazione privilegiato dall'uomo, si porta avanti l'idea di un fronteggiarsi di io compatti, che organizzano attorno al loro nucleo tutto il materiale dell'esperienza. Il

⁶⁷⁰ *Ivi*, p. 73.

concetto di mediazione invece sposta l'attenzione sul processo, senza privilegiare o sottintendere la persistenza dell'identità.

L'ipotesi di base quindi su cui il Gruppo Comunicazione fonda il proprio lavoro di ricerca è quella

[...] di prendere in considerazione la comunicazione tra gli individui, liberandola in via di massima dagli effetti devianti che conseguono alla utilizzazione di quelli che vengono comunemente considerati gli "strumenti" atti a collegare individui e che emettono informazioni ad individui che le raccolgono⁶⁷¹.

Vogliono cioè condurre un'azione che tenda all'eliminazione degli strumenti di mediazione (cioè eliminare o almeno ridurre il filtro deformante che lo strumento crea tra l'individuo e la realtà, considerando lo strumento portatore di cultura, di ideologia e di pratica), esercitando la mente alla consapevolezza e sviluppando il proprio atteggiamento creativo a una visione anche soggettiva della realtà.

In questa proposta c'è la volontà di usare i mezzi di informazione e comunicazione, ma tenendoli "sotto controllo", cioè sapendo individuare quelli che possono essere utilizzati per un effettivo sviluppo della comunicazione tra individui, intendendo per comunicazione

[...] un allargamento e moltiplicazione degli scambi tra gli individui, per una partecipazione di ognuno alla dinamica delle comunicazioni (superando il rapporto spettatore passivo-attore attivo) e per una maggiore conoscenza dell'ambiente in cui viviamo ed operiamo, attraverso i messaggi che ognuno desidera comunicare⁶⁷².

Per svolgere tale lavoro, il gruppo separa tre fasi della sperimentazione, comunque legate e dipendenti tra loro:

RAPPORTO INDIVIDUO-INDIVIDUO (uso degli strumenti corporei primari della comunicazione: voce, gesti, tatto, odori, ecc...)
RAPPORTO INDIVIDUO-STRUMENTO (uso di oggetti e materiali esterni al corpo per la comunicazione)
RAPPORTO INDIVIDUO-AMBIENTE (uso di ambienti collettivi per la comunicazione)⁶⁷³.

⁶⁷¹ *Ivi*, p. 73.

⁶⁷² *Ivi*, p. 74.

⁶⁷³ *Ibidem*.

Per quanto riguarda il rapporto individuo-individuo, ciò che interessa al Gruppo Comunicazione è

[...] innescare un processo di azzeramento nei confronti degli strumenti di comunicazione per una verifica o rivisitazione delle capacità e possibilità che la nostra fisicità ha ancora di essere lei stessa “veicolo” e quindi strumento di comunicazione e quindi fare una distinzione tra l’individuo che “comunica” e l’individuo che si limita ad accumulare informazioni, o a inviare messaggi impositori (comandi)⁶⁷⁴.

In questo senso, il gruppo afferma che chi usa le proprie esperienze rischiando di perdere la propria identità, cioè lasciandosi guidare e rendendosi disponibile a perdere o scambiare qualcosa di sé con gli altri, può essere un individuo che tende alla comunicazione. Chi invece al contrario attraversa le esperienze, accumula informazioni, conservando inalterata la propria identità e sfruttando tali esperienze per aumentare il proprio prestigio sociale, questi non sembra disponibile alla comunicazione e a un effettivo scambio di esperienze.

L’altro rapporto che il Gruppo Comunicazione analizza è quello tra l’individuo e lo strumento: il «sistema», attraverso vari canali integrati, veicola messaggi numerosi e compatti, che costituiscono uno spazio di informazione in cui il singolo non ha più alcuna possibilità di discriminazione e partecipazione e anzi ne assorbe gli impulsi che gli vengono inviati a livello inconscio. L’individuo quindi si trova in una situazione di assoluta passività nei confronti degli strumenti di comunicazione: il gruppo vuole ritrovare gli elementi necessari per un giusto rapporto tra individuo e strumento, riportando lo strumento alla semplice funzione di stimolo e arricchimento della comunicazione tra individui. Lo strumento infatti ha sempre al suo interno un quoziente di “ideologia”, che influenza la negatività o la positività dello strumento, che quindi non dipende solo dal suo uso. Solo prendendo coscienza di tale ideologia si potrà svuotare lo strumento delle sue sovrastrutture culturali e ambientali e solo così lo si potrà sfruttare per allargare il coefficiente di comunicazione.

Il terzo e ultimo rapporto oggetto di analisi è quello tra individuo e ambiente:

la particolare autorità morale che la nostra società riesce ad esercitare sulla popolazione mediante gli strumenti di informazione e attraverso l’imposizione di una fisicità urbana che non lascia nessun grado di libertà e di intervento per la

⁶⁷⁴ *Ivi*, p. 75.

partecipazione alla definizione e trasformazione della stessa, ci costringono ad una attività nella quale viene a mancare qualsiasi comportamento creativo (individuale e collettivo) in grado di determinare un processo di effettiva “comunicazione” tra gli individui⁶⁷⁵.

Questa società definita «burocratica» tende a prendere possesso dello spazio in maniera esclusiva e l’urbanistica si pone come mezzo per tale appropriazione. Lo scopo di questa disciplina è quello di isolare gli individui nel nucleo familiare, riducendone le possibilità di comunicare e agire all’interno di comportamenti predeterminati e in pseudo-collettività.

Il Gruppo Comunicazione vuole sia evidenziare le ragioni che impediscono l’uso collettivo dell’ambiente sia gli elementi necessari per ritrovare luoghi

[...] in grado di determinare effettivamente un “intenso coinvolgimento vitale” attraverso strutture capaci di stimolare i comportamenti il più liberi possibile, attraverso luoghi che non riducano ma accrescano la possibilità di scelta da parte degli individui favorendone il contatto e quindi la comunicazione⁶⁷⁶.

Per raggiungere tali obiettivi è necessario rendersi conto che i luoghi in cui viviamo ci vengono imposti continuamente e in realtà lo spazio in cui operiamo può esistere solo come “modello mentale” continuamente modificato dall’esperienza, giungendo alla consapevolezza che «[...] OCCORRE CERCARE LA FORMA CHE NASCE DALLE NOSTRE ESPERIENZE INVECE CHE DAGLI SCHEMI IMPOSTI [corsivo degli autori], e che [...] il rapporto tra l’individuo e l’ambiente in cui vive deve essere considerato un fatto unitario: “un’unità organica”»⁶⁷⁷.

Il Gruppo Comunicazione cerca quindi una situazione in cui poter mettere in pratica tutte queste analisi contemporaneamente e trova la soluzione in un viaggio verso l’est dell’Europa, «[...] per fotografare solo la meraviglia di coloro che ci guardavano man mano che ci avvicinavamo a Samarcanda. Ma c’era la cortina di ferro e il progetto richiedeva troppo tempo per la negoziazione con le autorità»⁶⁷⁸.

⁶⁷⁵ *Ivi*, p. 79.

⁶⁷⁶ *Ibidem*.

⁶⁷⁷ *Ibidem*.

⁶⁷⁸ Borgonuovo V., *Senza traumi per nessuno di noi. Gianni Pettena e gli anni dell’Architettura radicale*, in “art e dossier”, n. 315, novembre 2014, pp. 32-35, qui p. 35.

Il gruppo allora pensa a una «vacanza sbagliata per tutti»: come ricorda Pettena: «[...] ci dicemmo: [...] Cosa non faremmo mai? Una crociera! Ma una crociera noiosa? Una crociera lungo un fiume! Ma nella stagione sbagliata, per esempio a novembre, quando pioverà di sicuro»⁶⁷⁹.

L'idea allora ricade su una crociera su un battello turistico lungo il Reno, da Düsseldorf a Basilea. La barca infatti è uno spazio collettivo, chiuso e omogeneo, adatto alla sperimentazione che il gruppo vuole portare avanti.

Nella scelta del mezzo e del viaggio c'è anche una certa velata ironia nella natura fallimentare del monotono viaggio sul fiume, intenzionalmente condotto fuori stagione.

Per condurre l'esperimento il gruppo cerca appositamente una situazione ossessivamente costringente, di isolamento e noia che amplificasse gli automatismi psichici e le emozioni dei passeggeri, così da registrarne le comunicazioni, sia volontarie sia non.

Inoltre è possibile analizzare i tre livelli di rapporti che il gruppo vuole studiare: il rapporto tra gli individui esplicitato attraverso il corpo (voce, gesti, tatto, ...), il rapporto tra gli individui e gli oggetti e quello tra individui e ambiente collettivo.

I passeggeri infatti sono un campione della varietà umana:

circa la metà erano coppie di anziani di lingua tedesca uno dei quali aveva evidenti problemi di salute, insomma un romantico ultimo viaggio insieme dentro il mito dei Nibelunghi, Lorelei compresa. Poi coppie di sudamericani ricchi in viaggio di nozze che non avevano pensato che passando l'equatore le stagioni si invertivano. E infine la dattilografa australiana che aveva risparmiato per quattro anni per venire in ferie in Europa e sbagliare la vacanza [...]⁶⁸⁰.

Vaccari documenta questo viaggio e i partecipanti con delle fotografie a colori e dei brevi testi raccolti nel libro d'artista *Viaggio sul Reno. Settembre 1974* (Fig. 92).

Il libro è introdotto da alcune righe, sia in italiano sia in inglese, che contestualizzano l'esperienza:

Nell'estate 1974 io e gli amici Arra, La Pietra, e Pettena avevamo deciso di collocarci all'interno di uno spazio collettivo il più omogeneo e stabile possibile, per un tempo abbastanza lungo e senza possibilità di interruzioni. Nel

⁶⁷⁹ *Ibidem*.

⁶⁸⁰ *Ibidem*.

Settembre dello stesso anno abbiamo fatto così un viaggio sul Reno, da Dusseldorf a Basilea, sulla nave per crociere France⁶⁸¹.

Nel libro si alternano fotografie e alcuni testi, anch'essi presenti sia in italiano sia in traduzione inglese.

Le fotografie non sono le tipiche fotografie di reportage da un viaggio, perfette e che ritraggono i viaggiatori sorridenti, ma sono scatti sfocati e imprecisi, che hanno come soggetti dei particolari secondari o irrilevanti. Ancora una volta Vaccari dimostra come il suo interesse non sia rivolto verso ciò che è convenzionalmente bello, ma lascia agire l'inconscio tecnologico della sua macchina fotografica che coglie dettagli e situazioni che a occhio nudo non vorrebbero considerate con attenzione. Così facendo invece l'artista mette in evidenza fabbriche viste dal fiume, lampade, dettagli dei tavoli e altri particolari dell'ambiente sia interno alla barca sia esterno che fanno parte della quotidianità e a cui non prestiamo attenzione. La fotografia sembra dunque avere la capacità di «[...] dilatare la nostra percezione nel rilevare frammenti, spezzoni di una banalità quotidiana che noi non percepiamo per troppa visibilità restituendoci quel continuum di azioni minori che noi compiamo senza avvertirle»⁶⁸². Questi scatti poi non raccontano degli avvenimenti o delle emozioni: rilevano dei non-avvenimenti, che potrebbero essere accaduti ovunque e in qualsiasi momento.

Viaggio sul Reno è infatti un altro viaggio minimo di Vaccari, intrapreso non per voglia di avventura o per scoprire luoghi esotici, ma volutamente anti-spettacolare e poco attraente, compiuto in luoghi anonimi e che, proprio perché non stimolanti, diventano perfetti per indurre a una riflessione interiore e per portare nuova attenzione verso il banale e il quotidiano.

L'uso della fotografia a colori denota un cambiamento rispetto alle operazioni degli artisti concettuali: se la fotografia in bianco e nero attribuiva una certa poesia e un valore estetico alle immagini, il colore le rende più vicine alla realtà e maggiormente rappresentative della quotidianità (Figg. 93 e 94).

⁶⁸¹ Vaccari F., *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Edizioni Nuovi Strumenti, Brescia, 1976, s.n.p.

⁶⁸² Zanelli M., *Dalla parte della fotografia*, in Zanelli M. (a cura di), *Franco Vaccari. Camere con vista e altre storie. Esposizioni in tempo reale e video dal 1966 al 2002*, catalogo della mostra (Gonzaga, Ex Convento di S. Maria, 27 ottobre - 1 dicembre 2002), Publi Paolini, Mantova, 2002, pp. 7-19, qui p. 14.

L'intento di Vaccari è proprio questo infatti: analizzare le comunicazioni tra individui e tra individui e ambiente azzerando gli altri influssi, quindi anche la volontà di dare un valore estetico alle immagini, che invece devono essere il più neutre possibile rispetto a quanto rappresentano.

Vicino ad alcune di queste immagini sono accostati dei testi che hanno legami apparentemente deboli con esse, ma che con la loro vicinanza attivano dei meccanismi poetici che danno un senso a tali accostamenti e sprigionano nuove possibilità di interpretazione sia dell'elemento iconico sia testuale.

Tali scritti sono espressione di

[...] immagini mentali, percezioni sensoriali anche minime e non certo rilevanti od eccezionali e servono alla fotografia come "germinazione di senso" in una funzione "sinestetica", come dice Vaccari, riferendosi alla narrative-art, per rendere l'irripetibile concretezza di esperienza di relazione tra sé e le cose e liberare il flusso di un'energia di pensiero al di là di quelle che egli chiama "le immagini o le associazioni parassite" di un pensiero preconstituito"⁶⁸³.

I testi prendono spunto dalle immagini ma poi si allontanano per compiere delle riflessioni del tutto slegate. Spunto delle parole quindi sono gli oggetti banali e le persone anonime fotografate dall'artista e che diventano soggetto anche dei testi, i quali li rivestono di un'aura di eccezionalità mai sperimentata prima. Oggetti e personaggi che rimarrebbero anonimi e senza attenzioni vengono rivestiti da Vaccari, attraverso le parole, delle sue sensazioni e dei suoi pensieri.

Il primo testo presente nel libro si affianca a una foto del cielo visto dai finestrini, con l'orizzonte parzialmente coperto dalle lampade dei tavoli. Il testo inizia con la constatazione preoccupata che quella mattina a colazione non ci fossero le prugne, fondamentali per la regolarità intestinale durante un viaggio in cui si sta così tanto seduti. Dopo questa considerazione, Vaccari scrive che manca poco perché la nave incontri una chiesa:

Fra poco saremo alla seconda chiesa dove la nave verrà sollevata in pochissimo tempo di qualche decina di metri; è incredibile la quantità d'acqua che irrompe attraverso le condotte forzate. Per un po' sarà come essere dentro un'enorme scatola da scarpe che si va allargando e si vedrà solo scorrere la parete di cemento così vicina da poterla toccare, poi, di colpo, gli occhi si troveranno al

⁶⁸³ *Ibidem*.

livello del terreno e lo sguardo esploderà tutt'intorno fino all'orizzonte⁶⁸⁴.

Il legame tra testo e immagine sta nel fatto che le parole evocano una determinata vista dal finestrino, diversa però da quella raffigurata. È probabile quindi che la vista del cielo azzurro abbia portato Vaccari a pensare al momento in cui tale vista gli sarà negata (Fig. 95).

Il testo successivo è legato alla fotografia sfocata di un tavolino, della lampada e dei fiori appoggiati sopra a esso:

Ho scoperto che le lampade restano sempre accese anche in pieno giorno, ma solo quando fuori si fa sera sembrano illuminarsi a poco a poco. I garofani, investiti dalla luce, sono sempre sgargianti; ho provato a toccarne uno ed era caldissimo ed è stato come quando sono andato a sedermi nella poltrona occupata fino a quel momento da una delle gemelle brasiliane sorvegliate a vista dai genitori. I sederi delle gemelle sono con tutta probabilità gli unici sederi caldi di tutta la nave⁶⁸⁵.

Anche qui Vaccari parte da un dettaglio apparentemente insignificante: le lampade scaldano i garofani posti davanti ad esse. La sensazione di calore che essi trasmettono quando sfiorati viene associata dall'artista alla sensazione simile provata nel sedersi su una poltrona da cui si era appena alzata una passeggera.

Solo questo testo e quello successivo nominano i passeggeri della nave, ma sempre in maniera elusiva. Accanto alla foto di una donna vestita di rosso, talmente sfocata da rendere irriconoscibile la persona, un testo inizia con alcune considerazioni su questa passeggera:

I compagni di crociera sono tutte persone anziane tranne le gemelle brasiliane e questa americana che non parla e non ride mai che si cambia di vestito due o tre volte al giorno e sono sempre completamente rossi o verdi o gialli o blu. È il tipo con cui ci si potrebbe trovare inaspettatamente a far l'amore in qualche lavanderia a gettoni quando non c'è nessuno, mentre suo marito è al lavoro in un silos per missili strategici MIRV detti anche "bus", perché portano testate multiple indipendenti, o "cruis misile" cioè missili di crociera capaci di mutare velocità e rotta ogni volta che sganciano una testata nucleare. Vista l'età media dei passeggeri ho chiesto a un cameriere se non era mai successo che qualcuno fosse morto; mi ha detto di sì e che vengono scaricati a terra quando tutti dormono⁶⁸⁶.

⁶⁸⁴ Vaccari F., *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, cit., s.n.p.

⁶⁸⁵ *Ibidem*.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

Dopo aver sottolineato il tipo di abiti indossati dalla donna ritratta nella foto, Vaccari ipotizza il lavoro del marito: un lavoro legato ai missili, portatori di morte. Alla morte si collega la frase successiva, che riporta la domanda fatta al cameriere se sia mai morto qualcuno a bordo. Si tratta quindi di un flusso di pensieri concatenati tra loro.

Il penultimo testo è accoppiato a una foto di un tavolino (soggetto ricorrente di questa serie di foto, dal momento che probabilmente è il luogo dove i viaggiatori spendono la maggior parte del tempo) con delle pizzette, che Vaccari nel testo commenta come non di alta qualità, seppur egli e i compagni abbiano pagato molto per il viaggio:

[...] Abbiamo pagato molto e quindi dobbiamo mangiare molto e le tartine scendono attraverso i nostri corpi così come noi risaliamo il fiume. Lontano da qui ci sono delle persone, i proprietari della nave, che in qualche modo è come se si stessero nutrendo di noi mentre sul France veniamo trasportati lungo il Reno da Dusseldorf a Basilea: siamo le loro tartine⁶⁸⁷.

L'ultima foto raffigura la piscina sul tetto dell'imbarcazione:

Stasera fa freddo ma non piove, così sono andato in coperta dove ho visto che c'è una piscina. Mi è venuto in mente quel detto cinese che dice che il fiume è sempre uguale anche se l'acqua non è mai la stessa. Per uno che ci osservasse da riva noi introduciamo una variazione inaspettata senza con questo togliere di validità alla considerazione cinese, infatti la massa d'acqua dentro la piscina sta risalendo la corrente del fiume, ma per noi che siamo sulla nave è quest'acqua a rimanere uguale anche se le rive non sono mai le stesse⁶⁸⁸.

Ancora una volta il soggetto della foto è un pretesto per un flusso di pensieri, in questo caso legato a un detto cinese.

Nonostante i testi esprimano il punto di vista, i pensieri e le impressioni di Vaccari, essi non sono mai autobiografici o sentimentali: non è infatti il narratore a essere in primo piano, bensì gli eventi tralasciati dall'attenzione comune e gli oggetti quotidiani, utilizzati senza farci caso. I collegamenti di idee e i pensieri espressi nei testi potrebbero essere stati scritti da chiunque, anche dal lettore del libro, dal momento che nulla li riconduce direttamente a Vaccari.

⁶⁸⁷ *Ibidem*.

⁶⁸⁸ *Ibidem*.

Ancora una volta quindi l'artista dà il via all'operazione, rivestendo di una nuova importanza oggetti ed eventi, ma poi si occulta in quanto autore.

4.2.1 Dalla poesia visiva alla Narrative Art

L'analisi dei linguaggi e del loro funzionamento è una costante nei lavori di Franco Vaccari, a partire dalle prime poesie visive, così come la dimensione narrativa, presenza ricorrente nelle *Esposizioni in tempo reale*.

La somma di questi due campi di ricerca risulta nella Narrative Art, nella quale sono centrali le questioni sui linguaggi e la narratività. Altro elemento sempre presente nell'opera dell'artista modenese è l'indagine sulla realtà, che viene scavata alla scoperta di ciò che non si sa o che sfugge al controllo della coscienza.

A proposito del rapporto tra poesia visiva e Narrative Art, Achille Bonito Oliva scrive che «[...] la poesia visiva (Isgrò, Vaccari, Misson, Rot, Miccini, Pignotti, Balestrini) nel suo intreccio tra parola e immagine [...] anticipa le esperienze spostate sul versante di una *narrative-art* [corsivo dell'autore] [...]»⁶⁸⁹. Il critico infatti ritiene che la caratteristica in comune tra Narrative Art e poesia visiva sia riscontrabile nel fatto che in entrambi i casi le opere contengono all'interno «[...] livelli di informazione che riguardano non tanto i racconti prodotti dal mezzo fotografico e dalla letteratura, ma quanto un'analisi dei processi narrativi che tali mezzi possono produrre»⁶⁹⁰.

Entrambe le forme artistiche, poesia visiva e Narrative Art, utilizzano i codici linguistici propri del loro tempo per ricomporre un nuovo linguaggio: mentre la poesia visiva è per Vaccari il mezzo con cui indagare l'utilizzo contemporaneo dei mass media, le opere Narrative sfruttano due linguaggi paralleli, fotografia e letteratura al loro stato nascente, così da neutralizzare le associazioni parassite che ogni linguaggio porta con sé e far nascere nuovi significati.

⁶⁸⁹ Bonito Oliva A., *L'arte fino al 2000*, in Argan G. C., *L'arte moderna*, RCS Sansoni Editore, Milano, 1990, pp. 1-75, qui p. 25.

⁶⁹⁰ Bonito Oliva A., *Mappa dei movimenti*, in Argan G. C., *L'arte moderna*, RCS Sansoni Editore, Milano, 1990, pp. 77-80, qui p. 79.

Sia la poesia visiva sia la Narrative Art quindi si servono degli stessi elementi: immagini e testo scritto.

Questi linguaggi nelle opere di Vaccari vengono defunzionalizzati: né il testo né l'immagine hanno lo stesso ruolo che avrebbero nel loro contesto originario. Infatti, nel caso della poesia visiva, sia le immagini sia le parole sono tratte da fumetti, pubblicità, riviste, e una volta ritagliati da tale contesto cambiano di significato, soprattutto perché accostati secondo una logica diversa da quella che li aveva inizialmente pensati in un determinato contesto e ordine.

Nel caso della Narrative Art, quelle che potrebbero essere fotografie di viaggio venute male e scartate diventano il soggetto dell'opera insieme a dei testi semplici, senza alcun vezzo formale. I due elementi quindi vengono defunzionalizzati poiché solitamente l'accostamento tra immagine e testo risponde alla logica della didascalia che accompagna la foto oppure a quella dell'immagine che illustra il testo: nel caso della Narrative Art questo non accade e l'accostamento di fotografie e testi apparentemente slegati porta il lettore a un senso di spaesamento, che è proprio l'obiettivo di Vaccari.

Tale defunzionalizzazione dei linguaggi risponde a un'intenzione analitica presente sia nella poesia visiva sia nella Narrative Art: l'accostamento dei due elementi serve a far emergere caratteristiche proprie di ciascuno che altrimenti non sarebbero note. Attraverso la poesia visiva quindi viene analizzato il linguaggio proprio dei mass media e della pubblicità: l'utilizzo di testi e immagini tratti da questo tipo di comunicazione serve a metterne in evidenza i meccanismi di funzionamento e di condizionamento che altrimenti non sarebbero noti.

Allo stesso modo, la Narrative Art è un'analisi della fotografia e della parola attivata grazie all'accostamento dei due linguaggi allo «stato nascente», vicinanza che ha lo scopo di «[...] evitare che gli automatismi mentali, frutto dei condizionamenti culturali, neutralizzino immediatamente, degradandola, l'energia che in loro è attiva»⁶⁹¹. L'accostamento dei due linguaggi quindi non ha come scopo la tautologia,

⁶⁹¹ Vaccari F., *Fotografia e parola*, cit., p. 58.

ma quello di portare l'attenzione nelle zone sfumate e di confine tra i due linguaggi, che permettono di percepire la «germinazione del senso».

Le immagini utilizzate nelle poesie visive di Vaccari sono disegni e illustrazioni realizzati da altri, di cui l'artista si appropria, come dei testi, ritagliati e incollati assieme alla parte iconica. In questo si può individuare una prima differenza tra le due forme artistiche: immagini e testi della poesia visiva sono opera di altri, l'artista se ne riappropria e li utilizza per dare vita a nuovi significati.

Nel caso della Narrative Art invece le immagini sono delle fotografie realizzate dall'artista, che sceglie il soggetto anche se poi interviene l'inconscio tecnologico, elemento imprevedibile e dall'azione ignota anche al fotografo stesso. Inoltre è ancora l'artista a comporre i testi, che quindi sono frutto del lavoro di Vaccari e non sono testi ripresi altrove.

In entrambi i casi però l'interesse dell'artista non si concentra sull'estetica delle immagini e delle composizioni, ma solo sui significati: le fotografie non sono mai immagini belle e dalla composizione studiata, e neanche i collage delle poesie visive rispondono a particolari canoni estetici. L'interesse di Vaccari infatti è tutto concentrato sui significati che egli vuole trasmettere: le poesie visive sono caratterizzate da pulizia grafica, sono in bianco e nero e non interviene alcun elemento di disturbo che possa allontanare l'attenzione del lettore.

Allo stesso modo il libro *Viaggio sul Reno. Settembre 1974* è realizzato con una grafica semplice e lineare: su una pagina compare la fotografia, sull'altra il testo, ancora una volta senza elementi di distrazione, neanche i numeri di pagina.

La differenza fondamentale che si evince dalla composizione delle opere ma che si riflette anche sul loro significato si ritrova nel rapporto tra le parole e le immagini: nel caso della poesia visiva, gli elementi iconici e quelli testuali sono fusi insieme, entrambi concorrono a creare la poesia e l'eliminazione di uno dei due comporterebbe l'annullamento dell'opera.

Per quanto riguarda la Narrative Art invece, testo e fotografia scorrono su due binari paralleli e non si incontrano mai: ciascun elemento è portatore di determinati significati che non vanno mai a sovrapporsi con quelli dell'altro. Non esiste neanche

subordinazione: il testo non è didascalia dell'immagine e l'immagine non è illustrazione del testo, ma i due linguaggi convivono separatamente per creare un significato terzo.

Un'altra differenza importante tra poesia visiva e Narrative Art si riscontra nella forma dei testi: nel caso della poesia visiva, come rivela il nome, le parole sono disposte in versi, mentre la parte testuale delle opere di Narrative Art è in prosa. Questa differenza si riflette anche nel tipo di significati che le opere di un genere e dell'altro possono veicolare: nella poesia il senso e il contenuto delle parole sono più difficili da estrapolare e il linguaggio utilizzato è spesso intenzionalmente misterioso, mentre nel caso della Narrative il testo non cela alcun significato simbolico o di difficile svelamento, poiché il linguaggio utilizzato è piano e semplice.

Le parole, nelle composizioni di poesia visiva, sono ritagliate da giornali, riviste o fumetti, dunque sono stampate e vengono solamente selezionate dall'autore; invece le scritte delle opere di Narrative Art vengono realizzate a mano oppure battute a macchina, quindi il ruolo dell'artista non è solo un ruolo di scelta ma anche di creazione attiva.

Sia per quanto riguarda le poesie visive sia le opere Narrative, una caratteristica comune è l'assenza di autorialità: nel caso di Vaccari, il nome dell'artista compare naturalmente sulle copertine dei libri, ma poi le opere non sono firmate né riconducono direttamente all'artista. È sempre evidente quindi la volontà di Vaccari di non comparire in primo piano come autore, ma di lasciar parlare le proprie opere.

In conclusione, si possono quindi definire la poesia visiva e la Narrative Art come due declinazioni di uno stesso rapporto, quello tra l'immagine e il testo. Ciascuna forma d'arte poi sviluppa tale relazione in maniera più o meno stretta e con significati differenti, ma il materiale di partenza di cui Vaccari si serve è lo stesso: il linguaggio figurativo e quello scritto.

CONCLUSIONI

È importante ricordare quanto la carriera artistica di Franco Vaccari sia ricca di libri d'artista e di pubblicazioni: tale forma di espressione lo caratterizza fin dai primi lavori, con la pubblicazione del libro di poesia visiva *Pop esie*, e lo accompagnerà attraverso tutti i decenni da lui vissuti e rappresentati nelle sue opere.

Quanto emerge da questo lavoro di analisi dei libri d'artista di Vaccari è dunque la presenza di diverse costanti nella sua opera, tra le quali la principale risulta essere l'utilizzo congiunto di parola e immagine.

La combinazione di queste due forme di espressione cambia e si sviluppa nel corso della carriera dell'artista: inizialmente, cioè nei lavori di poesia visiva, né la parte iconografica né quella testuale sono opera di Vaccari, ma sono estrapolate da contesti altri, l'analisi dei quali è il principale obiettivo dell'artista.

Nel caso poi della poesia cosiddetta anonima o trovata, il ruolo dell'artista è più presente: le fotografie sono scattate da Vaccari e i testi sono in parte suoi, in parte ancora selezionati tra scritti altrui.

Con la Narrative Art invece Vaccari è l'unico autore sia delle fotografie sia dei testi: non c'è più selezione di lavoro altrui, ma è l'artista stesso a scegliere i soggetti, scattare le fotografie, scegliere il contenuto dei testi e scriverli.

Il livello di compenetrazione di scrittura e testo invece diminuisce dalla poesia visiva alla Narrative Art: nelle poesie visive parole e immagini costituiscono un insieme, convivono nella pagina e si sovrappongono. Le poesie visive sono infatti dei collage, nei quali la parte testuale e quella iconica sono trattate allo stesso modo, cioè come elementi da unire per arrivare al risultato finale.

Nelle poesie anonime o trovate la parola è presente nella fotografia stessa, poiché spesso i graffiti sono essi stessi costituiti da parole, e i testi che Vaccari accosta agli scatti mantengono con questi una relazione stretta sia dal punto di vista del contenuto sia della disposizione grafica.

Nelle opere Narrative invece parola e immagine sono parallele ma non si sovrappongono: la fotografia occupa una pagina e il testo un'altra. Anche dal punto

di vista dei significati, non sempre c'è corrispondenza tra i due elementi costitutivi delle opere.

Inoltre lo scopo della commistione tra parola e immagine cambia nel tempo: nelle poesie visive i due elementi coesistono per arrivare a un'analisi del contesto e dei media da cui sono prodotti. L'accostamento di testi e immagini estrapolati dai mass media che li producono permette di analizzarli all'esterno del loro contesto, inserendoli in uno spazio neutro, e dunque è possibile comprenderne il funzionamento e quanto il linguaggio sia influenzato dalla cultura di massa.

Nel caso della poesia anonima o trovata le parole servono da completamento delle immagini, ne chiariscono il contesto oppure aprono a nuovi significati e interpretazioni di quanto ritratto negli scatti.

Nella Narrative Art la parola e la fotografia invece non si fondono, ma rimangono due entità nettamente separate e che lavorano su registri di significati differenti. La parola infatti non è didascalia dell'immagine né l'immagine è illustrazione del testo: i due linguaggi sono paralleli e portano ciascuno un diverso contributo, che proprio nel contrasto con l'altro crea nella mente del lettore associazioni nuove e imprevedibili.

Se quindi lo scopo della poesia visiva è uno scopo di analisi e di denuncia del ruolo anestetizzante dei mass media e della comunicazione di massa, nel caso della Narrative Art questo intento di disvelamento di un meccanismo nascosto non c'è. La volontà è quella di creare opere che siano uno stimolo per il fruitore a riflettere autonomamente e che generino delle riflessioni altrimenti impensabili.

Un altro punto fondamentale di tutta l'opera verbo-visiva di Franco Vaccari è dunque il coinvolgimento dello spettatore: è sempre necessario che il fruitore non solo osservi passivamente le opere, ma che partecipi a esse, che ne ricerchi i significati e che rifletta su quanto vede e legge.

Il coinvolgimento del pubblico è una caratteristica che si ritrova anche in opere di diverso tipo dell'artista, in particolare nelle *Esposizioni in tempo reale*, le quali senza i visitatori che diventano i protagonisti non potrebbero funzionare.

L'artista quindi si pone come un attivatore di esperienze: nel caso dei libri d'artista, queste esperienze sono di tipo mentale e nascono dalla lettura e dall'osservazione delle poesie visive e delle opere Narrative, mentre nel caso delle *Esposizioni in tempo reale* l'esperienza è maggiormente corporea e fisica, ma comunque attiva dei processi mentali e delle riflessioni che lo spettatore porta con sé e che può poi ritrovare e completare nei libri d'artista.

In conclusione quindi, si può affermare che i libri d'artista di Franco Vaccari costituiscano un interessante punto di vista sulla carriera dell'artista, in quanto rappresentano un riassunto di diverse e numerose tematiche approfondite da Vaccari negli anni.

BIBLIOGRAFIA

Accame V., *Nonsense e poesia*, in "Uomini e idee", n. 15/17, maggio-ottobre 1968, pp. 93-95.

Acocella A., *Immagini come poesie. Fiumalbo 1967-1968*, in Acocella A., *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia 1967-1970*, Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 13-49.

Alinovi F. e Marra C., *La fotografia. Illusione o rivelazione?* (1981), Editrice Quinlan, Bologna, 2006.

Altamira A., *Franco Vaccari*, in "Flash Art", n. 125, marzo 1985, pp. 58-59.

Altamira A. e Vaccari F., *Sogni, Träume, Rêves, Dreams*, Edizioni Nuovi Strumenti, Brescia, 1985.

Apicella R., *La poesia visiva come fine di un equivoco*, in *Poesia visiva*, catalogo della mostra (Bolzano, Galleria d'arte Studio 3Bi, 10-24 marzo 1973), Galleria d'arte Studio 3Bi, Bolzano, 1973.

Apicella R., *Poesia visiva 1974*, in Perfetti M. (a cura di), *Poesia visiva internazionale '74*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria Il canale, 1974), edizione galleria Il canale, Venezia, 1974, s.n.p.

Ballerini L., *Poesia visiva in letteratura e fuori*, in Ballerini L., *La piramide capovolta*, Marsilio Editori, Venezia, 1975, pp. 96-103.

Ballerini L. (a cura di), *Scrittura visuale in Italia 1912-1972*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 27 settembre - 28 ottobre 1973), Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino, 1973.

Barbieri C., *Ali di carta*, in "IBC", n. 3, 2000, pp. 15-18.

Barilli R., [contributo senza titolo], in *XXXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo dell'esposizione (Venezia, 11 giugno - 1 ottobre 1972), 3^a ed., La Biennale di Venezia, Venezia, 1972, pp. 96-98.

Barilli R. (A cura di), *Comportamento. Biennale di Venezia 1972. Padiglione Italia*, catalogo della mostra (Prato, Centro Pecci, 7 maggio - 24 settembre 2017), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2017.

Barilli R., *Franco Vaccari*, in "Studio Marconi", n. 10, 27 gennaio 1977, pp. 3-7.

- Barilli R. (a cura di), *Franco Vaccari. Opere 1966-1986*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, 22 febbraio - 5 aprile 1987), Edizioni Cooptip, Modena, 1987.
- Barilli R., *Informale oggetto comportamento. Volume secondo. La ricerca artistica negli anni '70* (1979), Feltrinelli, Milano, 1988.
- Barilli R., *La rivincita dell'effimero*, in "Le Arti", n. 1, gennaio 1975, pp. 8-9.
- Barilli R., *Vaccari, Cremaschi, Della Casa, Guerzoni, Tolu, Coppini*, in "NAC Notiziario Arte Contemporanea", n. 5, maggio 1971, p. 14.
- Barthes R., *Il messaggio fotografico*, in Barthes R., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 5-21.
- Barthes R., *La camera chiara. Note sulla fotografia* (1980), Einaudi, Torino, 2003.
- Bazzini M., *Per una storia delle esposizioni*, in Maffei G. (a cura di), *Il libro d'artista*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, 2003, pp. 64-69.
- Belloli C. (testo di), *Cioni Carpi*, catalogo della mostra (Milano, Square gallery, 11 marzo - 2 aprile 1970), Square gallery, Milano, 1970.
- Belloli C., *Poesia visuale: affermazione di una tendenza*, in Mahlow D. e Lora-Totino A. (a cura di), *Poesia concreta. Indirizzi concreti, visuali e fonetici*, catalogo della mostra (Venezia, Cà Giustinian - Sala delle Colonne, 25 settembre - 10 ottobre 1969), la Biennale di Venezia, Venezia, 1969, pp. 13-18.
- Bellora G., Dorflès G. e Fagone V., *Poesia visiva 5. "Verso un concetto globale"*, catalogo della mostra (Milano, Studio Santandrea, dal 26 maggio 1977), Studio Santandrea, Milano, 1977.
- Bentivoglio M., *La poesia concreta giapponese*, in Debenedetti E. e Nigro Covre J. (a cura di), *Scrittura e immagine. L'espressione verbo-visiva fra scrittura e pittura*, Bagatto Libri, Roma, 1992, pp. 99-107.
- Bertoni M. (a cura di), *In forma di libro. I libri di Franco Vaccari*, catalogo della mostra (Modena, Biblioteca civica d'arte Luigi Poletti, 6 febbraio - 29 aprile 2000), Comune di Modena, Modena, 2000.

Bertoni M., *Le esposizioni in tempo reale di Franco Vaccari*, in Bertoni M., *Tempi e forme. Una ricerca sulle arti visive contemporanee*, hopefulmonster editore, Torino, 1998, pp. 146-151.

Bertoni M., *Video composto instabile*, in Bertoni M. e Darko W. (a cura di), *Europa Video Kunst. Europa Video Arte. Europa video Art. Rassegna di video d'arte e video d'artista*, catalogo della mostra (Modena, Chiesa di San Paolo, 24-30 ottobre 2002; Castellò de La Plana, Galeria Canem, 4-12 dicembre 2002; Weimar, ACC Galerie, 30 gennaio - 5 febbraio 2003), Edibas, Torino, 2003, s.n.p.

Bonfiglioli P. (a cura di), *Franco Vaccari*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria de' Foscherari, marzo-aprile 1976), Grafis, Bologna, 1976.

Bonito Oliva A. (testo di), *Franco Vaccari. Palestre notturne. Opere recenti*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Fonte d'Abisso, 25 ottobre - 4 dicembre 1986), Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, Modena, 1985.

Bonito Oliva A., *L'arte fino al 2000*, in Argan G. C., *L'arte moderna*, RCS Sansoni Editore, Milano, 1990, pp. 1-75.

Bonito Oliva A., *Le molteplici diramazioni di Franco Vaccari*, in Bonito Oliva A. (a cura di), *Diramazioni*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Mazzoli, 22 maggio - settembre 2010), Galleria Mazzoli, Modena, 2010, pp. 7-11.

Bonito Oliva A. e Menna F. (a cura di), *Narrative Art 2*, catalogo della mostra (Roma, Cannaviello Studio d'Arte, ottobre 1975), Cannaviello Studio d'Arte, Roma, 1975.

Borgonuovo V. e Franceschini S. (a cura di), *Global Tools. Quando l'educazione coinciderà con la vita. 1973-1975*, Nero, Poznań, 2018.

Borgonuovo V., *Senza traumi per nessuno di noi. Gianni Pettina e gli anni dell'Architettura radicale*, in "art e dossier", n. 315, novembre 2014, pp. 32-35.

Buscaroli Fabbri B., *Franco Vaccari: evocazione dell'altrove*, in Fabbri L. (a cura di), *Franco Vaccari. Cani + sedie + donne*, catalogo della mostra (Faenza, Galleria Comunale d'Arte, 9 dicembre 2005 - 15 gennaio 2006), I quaderni del circolo degli artisti, Faenza, 2005, s.n.p.

Campiglio P., *Dalla "telo-visione" alla televisione: una conversazione tra Gillo Dorfles e Paolo Campiglio*, in Campiglio P. (A cura di), *Lucio Fontana. Opere (1947-1965)*, catalogo della mostra (Legnano, Palazzo Leone da Perego (6 novembre 2004 - 30 gennaio 2005), Edizioni Charta, Milano, 2004, pp.17-21.

Caroli F. e Caramel L., *Testuale. Le parole e le immagini*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, giugno - settembre 1979), Comune di Milano-Mazzotta Editore, Milano, 1979.

Caroli F., *Parola-Immagine*, Fabbri Editori, Milano, 1979.

Carrozzoni M., Greggio A. E. e Pasquini S., *Una chiacchierata sportiva con Franco Vaccari a cura di Monica Carrozzoni, Alessandro Elia Greggio e Stefano Pasquini*, in "La stanza rossa", n. 22, ottobre/dicembre 1996, pp. 28-29.

Caruso L., *Es polvo, es sombra, es nada. Pagine e libri d'artista in Italia*, in Caruso L. (a cura di), *Far libro. Libri e pagine d'artista in Italia*, catalogo della mostra (Firenze, Casermetta del Forte Belvedere, 19 aprile - 20 giugno 1989), Centro Di, Firenze, 1989, pp. 17-29.

Celant G., *Book as Artwork 1960/1970*, in "Data", n. 1, settembre 1971, pp. 35-49.

Celant G., *Offmedia. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Dedalo Libri, Bari, 1977.

Celant G. con Maraniello G. (a cura di), *Vertigo. Il secolo di arte off-media dal futurismo al web*, catalogo della mostra (Bologna, MAMbo Museo d'Arte Moderna di Bologna, 6 maggio - 4 novembre 2007), Skira, Milano, 2007.

Cerritelli C., *Emilio Isgrò e Franco Vaccari negli anni Ottanta*, in Bonito Oliva A., *La parola totale. Una tradizione futurista 1909-1986*, Galleria Fonte d'Abisso, Modena, 1986, pp. 227-230.

Cerritelli C., *Franco Vaccari. La palestra dei sogni*, Galleria del Cavallino, Venezia, 1987.

Cibulka H. (a cura di), *Franco Vaccari. Fotografische Aspekte*, catalogo della mostra (Wien, Palais Liechtenstein, marzo 1984), Österreichisches Fotoarchiv mi Museum moderner Kunst, Wien, 1984.

- Cioni Carpi (testo di), *Cioni Carpi*, catalogo della mostra (Venezia, Galleria del Cavallino, 18 settembre - 4 ottobre 1976), Galleria del Cavallino, Venezia, 1976.
- Collins J., *Narrative*, in Collins J. (testo di), *Narrative Art. An exhibition of works by David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac and Roger Welch, with a preface by James Collins. 1974*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 26 settembre - 3 novembre 1974), Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1974, s.n.p.
- Collins J., "Narrative 2". *John Gibson Gallery*, in "Artforum", vol. 13, n. 1, settembre 1974, pp. 75-76.
- Collins J., "Story" and Roger Cutforth. *John Gibson Gallery*, in "Artforum", vol. 12, n. 1, settembre 1973, pp. 83-85.
- Conti V. e Sohns-Petraglio M., "Fin de siècle". *Manon; seduzione e dolore. Franco Vaccari; esposizione in tempo reale n.23 "Anche tu qui?! Caffè"*, catalogo della mostra (Bellinzona, Centro d'arte contemporanea ticino, 20 aprile - 22 giugno 1997), centro d'arte contemporanea ticino, Corsico, 1997.
- Coplans J., *Concerning "Various Small Fires". An Interview with Edward Ruscha*, in "Artforum", vol. 3, n. 5, febbraio 1965, pp. 24-25.
- Crispolti E., *Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Studio Forma Editrice, Torino, 1978.
- D'Ambrosio M. (a cura di), *Parola immagine e scrittura. Poesia visuale e concreta, poesia visiva, scrittura visuale, poesia sonora. Opere, oggetti, libri, cataloghi, riviste, manifesti, dischi, cassette e altro*, catalogo della mostra (Urbino, Collegio Raffaello, 24 luglio - 12 agosto 1978), Melchiorri, Pesaro, 1978.
- De Cecco E., *Franco Vaccari*, in "Flash Art", n. 166, febbraio-marzo 1992, p. 119.
- De Cecco E., *Franco Vaccari. La possibilità di tenere i discorsi aperti*, in "Flash Art", n. 175, maggio 1993, pp. 35-37.
- De Chiaro T., *Lo spazio-tempo della «Narrative Art»*, in "Terzoocchio", n. 1, marzo 1984, pp. 34-37.

- Dehò V., Fagone V. e Leonardi N. (A cura di), *Franco Vaccari. Esposizioni in tempo reale. Exhibitions in real time*, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan, 14 febbraio - 13 maggio 2007), Damiani, Bologna, 2007.
- Dematteis L. e Maffei G., *Libri d'artista in Italia. 1960-1998*, Regione Piemonte, Torino, 1998.
- Di Genova G., *In principio era l'immagine. Note a margine della Poesia Visiva*, in Debenedetti E. e Nigro Covre J. (a cura di), *Scrittura e immagine. L'espressione verbo-visiva fra scrittura e pittura*, Bagatto Libri, Roma, 1992, pp. 123-130.
- Doghiera D., *Street Art*, allegato a "art e dossier", n. 315, novembre 2014.
- Dorfles G., *Arte concettuale*, in "I problemi di Ulisse", n. XII, novembre 1973 ("Dove va l'arte"), pp. 113-119.
- Dorfles G., *Le "immagini captate" di Franco Vaccari*, in Vaccari F., *Franco Vaccari*, Galleria Blu, Milano, 1970, s.n.p.
- Eccher D., *Christian Boltanski*, catalogo della mostra (Bologna, Villa delle Rose, 30 maggio - 7 settembre 1997), Edizioni Charta, Milano, 1997.
- Edgerly Firchow P., "*Nadja*" and "*Le Paysan de Paris*": Two Surrealist "Novels", in "Wisconsin Studies in Contemporary Literature", vol. 6, n. 3, autunno 1965, pp. 293-307.
- Fagone V. (a cura di), *Arte e cinema. Per un catalogo del cinema d'artista in Italia, 1965-1976. Gianfranco Baruchello Cioni Carpi Ugo La Pietra Ugo Nespolo Luca Patella*, catalogo della mostra (Milano, Centro Internazionale di Brera, 17-21 maggio 1976), Centro Internazionale di Brera, Milano, 1976.
- Favari P., *Strumenti verbali ed iconici nella scrittura poetica italiana dal 1895 ad oggi*, in "D'Ars", n. 70, luglio 1974, pp. 1-29.
- Filacavai V., *Artisti e libri illustrati italiani del XX secolo*, in Jentsch R. (a cura di), *I libri d'artista italiani del Novecento*, catalogo della mostra *The Artist and the Book in Twentieth-Century Italy* (New York, Museum of Modern Art, 14 ottobre 1992 - 16 febbraio 1993), Umberto Allemandi & C., Torino, 1993, pp. 9-17.
- Filippini E., «*Le tracce*», in "Domus", n. 454, settembre 1967, p. 50.

- Fini C. e Lazzarini F. (a cura di), *Uno: Basilico, Fontana, Ghirri, Jodice, Vaccari*, Skira, Milano, 2009.
- Fiz A. e Panaro L., *Community, la ritualità collettiva prima e dopo il web*, catalogo della mostra (Catanzaro, MARCA Museo delle Arti Catanzaro, 19 dicembre 2010 - 27 marzo 2011), Electa, Milano, 2010.
- Fuoco M., *Franco Vaccari*, in Fuoco M., *Gli Artisti Modenesi alla Biennale di Venezia 1895-1993*, catalogo della mostra (Modena, Galleria Civica, 17 luglio - 26 settembre 1993; Pavullo nel Frignano, Palazzo Ducale, 18 luglio - 26 settembre 1993), Artioli Editore, Modena, 1993, pp. 134-138.
- Gazzola E., *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Edizioni Diabasis, Reggio Emilia, 2003.
- Gazzotti M., *Il racconto nell'arte tra parola e immagine. Dalla Narrative Art a Sophie Calle*, in Gazzotti M. e Trolp J. (a cura di), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 10 novembre 2007 - 6 aprile 2008), Skira, Milano, 2007, pp. 511-515.
- Gazzotti M., *Rivoluzione in parole. Nascita e sviluppo della poesia visiva in Italia*, in Gazzotti M. e Trolp J. (a cura di), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 10 novembre 2007 - 6 aprile 2008), Skira, Milano, 2007, pp. 313-317.
- Global Tools, *GLOBAL TOOLS. Documento 1*, in "Casabella", n. 377, maggio 1973, p. 4.
- Gualdoni F., *Franco Vaccari. Ossessioni*, catalogo della mostra (Aosta, Tour Fromage, 2 marzo - 29 aprile 1990), Fabbri Editori, Milano, 1990.
- Guest T., *An introduction to books by artists*, in Guest T. (a cura di), *Books by Artists*, Art Metropole, Toronto, 1981.
- Krauss R., *Teoria e storia della fotografia* (1990), Bruno Mondadori, Milano, 1996.
- Leonardi N., *Feedback. Scritti su e di Franco Vaccari*, Postmedia Books, Milano, 2007.

Leonardi N., *Fotografia e materialità in Italia: Franco Vaccari, Mario Cresci, Guido Guidi, Luigi Ghirri*, Postmedia Books, Milano, 2013.

Madesani A., *Cioni Carpi artista e cineasta*, in Caramel L. e Madesani A. (a cura di), *Luigi Veronesi e Cioni Carpi alla Cineteca Italiana*, Editrice Il Castoro, Milano, 2002, pp.79-121.

Madesani A. (A cura di), *Cioni Carpi. L'avventura dell'arte nuova. Anni 60-80*, catalogo della mostra (Lucca, Fondazione Ragghianti, 3 ottobre 2020 - 6 gennaio 2021), Edizioni Fondazione Ragghianti Studi sull'Arte, Lucca, 2020.

Madesani A., *Intervista a Franco Vaccari*, in Madesani A., *Storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano, 2005, pp. 253-258.

Madesani A. (testo di), *Franco Vaccari. Fotografie 1955/1975*, catalogo della mostra (Modena, Palazzina dei Giardini, 2 dicembre 2017 - 17 febbraio 2008), Baldini Castoldi Dalai Editore, Milano, 2007.

Maffei G., *Leggere il libro illeggibile*, in Bazzini M. e Maffei G. (a cura di), *Bruno Munari. 70 anni di libri*, catalogo della mostra (Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 4 ottobre 2007 - 23 marzo 2008), Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 2007, pp. 34-43.

Maffei G., *Munari. I libri*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, 2002.

Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Bruno Mondadori, Milano, 1999.

Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori, 2012.

Marra C., *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano, 2006.

Masini L.-V., *Arte contemporanea. La linea dell'unicità*, vol. II, Giunti, Firenze, 1989.

Mattioli P., *Vaccari: Merz Bau di una notte*, in "Studio Marconi", n. 10, 22 marzo 1979, pp. 49-50.

Mauro A. (a cura di), *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, contrasto, Roma, 2014.

- Menegoi S., *Breve storia della Lumpenfotografie*, in Menegoi S. (a cura di), *Lumpenfotografie. Per una fotografia senza vanagloria*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria P420, 4 maggio - 13 luglio 2013), Galleria P420, Bologna, 2013, pp. 6-21.
- Meneguzzo M., Di Marino B. e La Porta A. (a cura di), *Artisti nello spazio. Da Lucio Fontana a oggi: gli ambienti nell'arte italiana*, catalogo della mostra (Catanzaro, Complesso Monumentale del San Giovanni, 19 ottobre - 23 dicembre 2013), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, 2013.
- Menna F., *Dentro la fotografia*, in "Studio Marconi", n. 8/9, 1 febbraio 1979, pp. 2-5.
- Menna F., *Fotografia Analitica, Narrative Art, Nuova Scrittura*, in Barilli R., Dorflès G. e Menna F. (testi di), *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, Body Art, concettualismo* (1967), Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1978 (L'arte moderna), pp. 193-224.
- Menna F. (a cura di), *Narrative Art*, catalogo della mostra (Roma, Cannaviello Studio d'Arte, novembre 1974), Cannaviello Studio d'Arte, Roma, 1974.
- Menna F., *Poeti pittori alla Libreria Guida*, in E. Miccini, *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Edizioni Sarmic, Brescia-Firenze, 1972, s.n.p.
- Miccini E., *La poesia visiva e il libro d'artista*, in Maffei G. (a cura di), *Il libro d'artista*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, 2003, pp. 163-165.
- Miccini E., *Poesia visiva politica pubblica*, Edizioni TECHNE, Firenze, 1972.
- Miccini E. e Rimmaudo A. (a cura di), *Libri d'artista*, Editoriale Vometti, Mantova, 2000.
- Mitchell W.J.T., *Immagine x Testo*, in Mitchell W.J.T., *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Johan & Levi Editore, Monza, 2018, pp. 49-58.
- Mœglin-Delcroix A., Dematteis L., Maffei G. e Rimmaudo A., *Guardare raccontare pensare conservare. Quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 7 settembre - 28 novembre 2004), Edizioni Corraini, Mantova, 2004.

- Montecchi M. e Cortese R. (a cura di), *Franco Vaccari. Buio, nebbia padana, suoni, luci*, pubblicazione in occasione dell'istallazione *Buio, nebbia padana, suoni, luci* (Campogalliano (MO), dicembre 2005), Transmec Group, Campogalliano, 2005.
- Montresor L., *L'aspetto onirico nel lavoro di Franco Vaccari*, tesi di laurea, Università degli Studi di Venezia, a.a. 2015-2016, relatrice professoressa Angela Vettese.
- Muzzarelli F., *Formato tessera. Storia, arte e idee in photomatic*, Bruno Mondadori, Milano, 2003.
- Natalicchio C., *Il contributo di Franco Vaccari alla ricerca concettual-comportamentale: 1965-1975*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2001-2002, relatrice professoressa Alessandra Borgogelli.
- Nicolin P. (a cura di), *Addio anni 70. Arte a Milano 1969-1980*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 31 maggio - 2 settembre 2012), Mousse Publishing, Milano, 2012.
- Ori L. (a cura di), *La poesia visiva (1963-1979). (1963-1979) La poesia visiva*, catalogo della mostra (Firenze, Sala d'Arme di Palazzo Vecchio, 15 dicembre 1979 - 12 gennaio 1980), Vallecchi, Firenze, 1979.
- Palazzoli D. e Thiemann E. (testi di), *Fotomedia*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda di via Besana, 24 marzo - 13 aprile 1975), Comune di Milano Ripartizione cultura, Milano, 1975.
- Palazzoli D. (a cura di), *I denti del drago. Le trasformazioni della pagina e del libro*, catalogo della mostra (Milano, Galleria L'uomo e l'arte, giugno - luglio 1972), Edizioni L'uomo e l'arte, Milano, 1972.
- Palazzoli D., *Il libro come luogo di ricerca*, in *XXXVI Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*, catalogo dell'esposizione (Venezia, 11 giugno - 1 ottobre 1972), 3^a ed., La Biennale di Venezia, Venezia, 1972, p. 21.
- Palazzoli D., *Franco Vaccari: il cieco torna subito*, in "Arte e critica", n. 45, gennaio-marzo 2006, pp. 40-41.
- Palazzoli D., *Varesevents*, in "Popular Photography italiana", n. 142, luglio-agosto 1969, p. 13.

- Panaro L., *Casualità e controllo. Fotografia, video e web*, Postmedia data, Milano, 2014.
- Panaro L., *L'occultamento dell'autore. La ricerca artistica di Franco Vaccari*, Edizioni APM, Carpi, 2007.
- Panaro L. (a cura di), *Franco Vaccari. Una collezione 1966-2010*, catalogo della mostra (Milano, Fondazione Marconi, 22 febbraio - 13 maggio 2017), Skira, Milano, 2017.
- Panzeri P., *Franco Vaccari, Esposizione in tempo reale*, Ediz. La Nuova Foglio, Pollenza, 1973, in "NAC Notiziario Arte Contemporanea", n. 10, ottobre 1973, p. 42.
- Pasotti A. e Padovani F. (a cura di), *Narrative Works. Bill Beckley Peter Hutchinson Franco Vaccari*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria P420, 28 gennaio - 26 marzo 2011), P420 Arte Contemporanea, Bologna, 2011.
- Peirce C. S., *Opere*, a cura di Bonfantini M. A., Bompiani, Milano, 2003.
- Perazzi M., *Perché può anche capitare di progettare un lavoro e trovarci dentro Curcio*, in "Corriere della Sera", mercoledì 28 febbraio 1979.
- Peres A., *Il "silenzio ottico". L'ambiente buio in Franco Vaccari*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2005-2006, relatore professore Giorgio Zanchetti.
- Pignotti L., *Formazione del messaggio e lettura della poesia visiva*, in Pignotti L., *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici Editore, Roma, 1968, pp. 147-153.
- Pignotti L., *Il linguaggio visivo*, in Pignotti L., *Fra parola e immagine*, Marsilio Editori, Padova, 1972, pp. 9-12.
- Pignotti L., *Il libro come luogo di ricerca*, in "D'Ars", n. 61/62, 1972, pp. 58-63.
- Pignotti L., *La comunicazione in scatola*, in Pignotti L., *Fra parola e immagine*, Marsilio Editori, Padova, 1972, pp. 13-19.
- Pignotti L., *Poesia visiva: verso una guerriglia semiologica?*, in Miccini E., *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Edizioni Sarmic, Brescia-Firenze, 1972, s.n.p.

- Pignotti L. e Stefanelli S., *La scrittura verbo-visiva*, Espresso Strumenti, Milano, 1980.
- Pinotti A. e Somaini A., *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016.
- Pirovano C. (a cura di), *Il Novecento/3. Le ultime ricerche*, Electa, Milano, 1994.
- Portinari S., *Anni settanta. La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia, 2018.
- Quintavalle A. C., *Esposizione in tempo reale 1972 di Franco Vaccari*, in AA.VV. *Enciclopedia pratica per fotografare*, Gruppo Editoriale Frabbri, Milano, 1979, pp. 2430-2433.
- Quintavalle A. C., *Ottocento chilometri di esposizione, Modena-Graz 1972 di Franco Vaccari*, in AA.VV. *Enciclopedia pratica per fotografare*, Gruppo Editoriale Frabbri, Milano, 1979, pp. 2434-2437.
- Radice B., *Story Art*, in "Data", n. 16/17, estate 1975, pp. 81-89.
- Raimondi N., *Sappiamo quello che vediamo?*, in Vaccari F., *Il set. 2001. Si cambia?*, Comune di Nonantola Assessorato alla cultura-attività visive, Modena, 2002, s.n.p.
- Reale B., *Franco Vaccari*, in "NAC Notiziario Arte Contemporanea", n. 3, dicembre 1970, pp. 23-24.
- Restany P., *I limiti del comportamento*, in "Domus", n. 514, settembre 1972, pp. 55-56.
- Rimmaudo A., *Evoluzione del libro d'artista*, in Maffei G. (a cura di), *Il libro d'artista*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano, 2003, pp. 73-80.
- Ronzoni A., *I libri d'artista di Franco Vaccari*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, a.a. 2004-2005, relatrice professoressa Lucia Miodini.
- Rugoff R. (a cura di), *Ed Ruscha: Fifty Years of Painting*, catalogo della mostra (Londra, Hayward Gallery, 14 ottobre - 10 gennaio 2010; Munich, Haus der Kunst, 12 febbraio - 2 maggio 2010; Stockholm, Moderna Museet, 29 maggio - 5 settembre 2010), Hayward Publishing, London, 2009.
- Salaris C., *Bibliografia del futurismo*, Edizioni Biblioteca del Vascello/Stampa Alternativa, Roma, 1988.

- Savio G., *Vedere la parola. Occasioni semantiche nella poesia visiva*, myself edizioni, Milano, 1980.
- Semin D., Garb T. e Kuspit D., *Christian Boltanski*, Phaidon, London, 1997.
- Senaldi M., *La poesia visiva e dintorni. Una ri-lettura, una ri-visione*, in "Flash Art", n. 177, estate 1993, pp. 19-23.
- Sinisi S., *Linguaggi paralleli*, in "Data", n. 16/17, estate 1975, pp. 90-91.
- Sontag S., *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società* (1973), trad. it. di Capriolo E., Einaudi, Torino, 1978.
- Spatola A., *Verso la poesia totale*, Paravia, Torino, 1978.
- Spatola A. e Verdi F., *Esposizione internazionale di poesia sperimentale*, catalogo della mostra (Modena, Galleria della Sala di Cultura, 1-12 giugno 1966), Comune di Modena Istituti culturali, 1966.
- Tassoni A. R., *L'opera di Franco Vaccari. La Narrative Art (1969-1978)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Parma, a.a. 2004-2005, relatrice professoressa Lucia Miodini.
- Tedeschi M., *Viaggi minimi: il tema del viaggio nell'opera di Franco Vaccari*, tesi di laurea, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, a.a. 2011-2012, relatore professore Gian Luca Tusini.
- Torri M. G., *Franco Vaccari*, in "Juliet", n. 8, giugno-ottobre 1982, pp. 8-9.
- Trini T., *Franco Vaccari*, in "Data", n. 7/8, estate 1973, p. 94.
- Trini T., «*Segni nello spazio*»: una mostra a Trieste, in "Domus", n. 454, settembre 1967, p. 49.
- Trolp J., *Parola e pensiero - la dematerializzazione dell'oggetto d'arte*, in Gazzotti M. e Trolp J. (a cura di), *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal futurismo a oggi attraverso le collezioni del Mart*, catalogo della mostra (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 10 novembre 2007 - 6 aprile 2008), Skira, Milano, 2007, pp. 435-441.
- Turroni G., *Franco Vaccari: «Strip-street», Agenzia, 1969*, in "Popular Photography italiana", n. 144, ottobre 1969, p. 13.

- Vaccari F., [contributo senza titolo], in Miccini E., *Poesia e/o poesia. Situazione della poesia visiva italiana*, Edizioni Sarmic, Brescia-Firenze, 1972, s.n.p.
- Vaccari F., [contributo senza titolo], in Vergine L., *Il corpo come linguaggio (La "Body-art" e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore, Milano, 1974, s.n.p.
- Vaccari F., *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Toschi, Modena, 1972.
- Vaccari F., *Il set. 2001. Si cambia?*, Comune di Nonantola Assessorato alla cultura-attività visive, Modena, 2002.
- Vaccari F., *Analisi dell'esposizione in tempo reale «Lascia su queste pareti una traccia fotografica del tuo passaggio» di Franco Vaccari*, in "Data", n. 14, inverno 1974, p. 94.
- Vaccari F., *Appunti per una teoria dei libri oggetto*, in "Data", n. 7/8, 1973, pp. 94-95.
- Vaccari F., *Atest*, edizioni geiger, Bologna, 1968.
- Vaccari F., *Austellung/Esposizione in tempo reale n. 26: Rubbeln und gewinnen/Gratta e vinci*, Ed. ArtForum Gallery, Merano, 1998.
- Vaccari F., *Codice a barre. Il segno dei tempi*, in "Merci", n. 6 (supplemento allegato ad "Abitare", n. 302, dicembre 1991), pp. 6-7.
- Vaccari F., *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, S.T.E.M. Mucchi, Modena, 1978.
- Vaccari F., *Entropico*, Sampietro editore, Bologna, 1966.
- Vaccari F., *Esibizione 6 marzo 1971 Galleria 2000 Bologna*, Galleria 2000, Bologna, 1971.
- Vaccari F., *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, La Nuova Foglio Editrice, Pollenza, 1973.
- Vaccari F., *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni*, Edizioni Nuovi Strumenti, Brescia, 1975.
- Vaccari F., *Esposizione in tempo reale n. 21. Bar Code-Code Bar*, Ed. Archivio di Nuova Scrittura, Milano, 1994.
- Vaccari F., *Fotografia*, in "Studio Marconi", n. 10, 27 gennaio 1977, p. 14.

- Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico*, Punto e Virgola, Modena, 1979.
- Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico* (1979), a cura di Roberta Valtorta, Einaudi Editore, Torino, 2011.
- Vaccari F., *Franco Vaccari*, Galleria Blu, Milano, 1970, s.n.p.
- Vaccari F., *Il movimento tortuoso e opaco del senso*, in “Studio Marconi”, n. 8/9, 1 febbraio 1979, pp. 12-15.
- Vaccari F., *Io e la Narrative Art* (2010), in Pasotti A. e Padovani F. (a cura di), *Narrative Works. Bill Beckley Peter Hutchinson Franco Vaccari*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria P420, 28 gennaio - 26 marzo 2011), P420 Arte Contemporanea, Bologna, 2011, pp. 68-69.
- Vaccari F., *La migracion de lo real*, pubblicazione in occasione della mostra (Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 12 dicembre 1987 - 20 gennaio 1988), Istituto Italiano di Cultura, Madrid, 1987.
- Vaccari F., *La scultura buia*, pubblicazione in occasione dell'istallazione (Piacenza, Centro Documentazione Visiva, 28 marzo 1968), Ed. Centro di Comunicazione Visiva, Piacenza, 1968.
- Vaccari F., *Le Tracce*, Sampietro Editore, Bologna, 1966.
- Vaccari F., *Note di Franco Vaccari*, in “Data”, n. 4, maggio 1972, pp. 28-32.
- Vaccari F., *Per un trattamento completo*, Toschi, Modena, 1971.
- Vaccari F., *Pop esie*, Cooptip, Modena, 1965.
- Vaccari F., *Postfazione*, in Panaro L., *Dialoghi brevi*, Editrice Quinlan, San Severino Marche, 2018, pp. 91-92.
- Vaccari F., *Provvista di ricordi per il tempo dell'Alzheimer*, Artestampa, Modena, 2003.
- Vaccari F., *Qualche aggiustamento di opinione*, in “Fotostorica”, n. 15/16, ottobre 2001, pp. 28-29.
- Vaccari F., *Real Time Exhibition no. 22: Artist's Atelier*, Grafiche TP, Loreggia (PD), 1997.
- Vaccari F., *Strip-street*, Agenzia, Paris, 1969.
- Vaccari F., *Sulla Ghirlandina anni fa*, Tipolitografia Paltrinieri, Modena, 1999.

- Vaccari F., *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Edizioni Nuovi Strumenti, Brescia, 1976.
- Valenti P., *Lucio Fontana in dialogo con lo spazio: opere ambientali e collaborazioni architettoniche. 1946-1968*, De Ferrari, Genova, 2009.
- Valtorta R. (a cura di), *Pagine di fotografia italiana 1900-1998*, catalogo della mostra (Lugano, Galleria Gottardo, 27 maggio - 11 luglio 1998), Edizioni Charta, Milano, 1998.
- Valtorta R., *Volti della fotografia. Scritti sulla trasformazione di un'arte contemporanea*, Skira, Milano, 2005.
- Vergine L., *L'annata artistica*, in *Almanacco letterario Bompiani 1968*, Bompiani, Milano, 1967, pp. 155-178.
- Vergine L., *Poesia visiva. La pittura da leggere e viceversa*, in Vergine L., *L'arte in trincea. Lessico e tendenze artistiche 1960-1990* (1996), Skira, Milano, 1999, pp. 107-111.
- Villa M., *Lo spazio come entità fisica da percorrere e metaforica da sperimentare. Appunti per un confronto ideale tra Lucio Fontana e il contemporaneo*, in Pugliese M., Ferriani B. e Todoli V. (a cura di), *Lucio Fontana. Ambienti/Environments*, catalogo della mostra (Milano, Pirelli Hangar Bicocca, 21 settembre 2017 - 25 febbraio 2008), Mousse Publishing, Milano, Milano, 2018, pp. 91-94.
- Zanchetti G., *Fontana e la luce. Una "nuova evoluzione del mezzo per l'arte"*, in Crispolti E. (a cura di), *Centenario di Lucio Fontana*, catalogo delle mostre (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, Triennale di Milano, Museo Diocesano, Accademia di Belle Arti di Brera, Teatro alla Scala - Museo Teatrale alla Scala), Edizioni Charta, Milano, 1999, pp. 165-168.
- Zanchetti G., *In tempo reale. Conversazione con Franco Vaccari*, in "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", n. 9, dicembre 2012, pp. 322-337.
- Zanelli M., *Dalla parte della fotografia*, in Zanelli M. (a cura di), *Franco Vaccari. Camere con vista e altre storie. Esposizioni in tempo reale e video dal 1966 al 2002*, catalogo della mostra (Gonzaga, Ex Convento di S. Maria, 27 ottobre - 1 dicembre 2002), Publi Paolini, Mantova, 2002, pp. 7-19.

Zanfi C. (a cura di), *Franco Vaccari. Fuori schema. 1966-2001. Film, video, videoinstallazioni, esposizioni in tempo reale, web*, Artshow edizioni, Milano, 2001.

Zanfi C. (a cura di), *Franco Vaccari. Photomatic e altre storie*, catalogo della mostra (Milano, Bel Vedere Fotografia, 30 marzo - 7 maggio 2006), Mondadori Electa, Milano, 2006.

AA. VV., *I manifesti del futurismo*, Edizioni Lacerba, Firenze, 1944.

AA.VV., *Operat 96. Narrative Art 1970 1990*, Operat Edizioni, Ravenna, 1996.

SITOGRAFIA

Alberghini A., *L'esposizione in tempo reale nella poetica di Franco Vaccari*, marzo 2000, in http://www.parol.it/articles/vaccari.htm#_ednref1, [ultimo accesso il 03 agosto 2021].

Bertoni M., *Le arti visive a Modena dal dopoguerra ai giorni nostri*, in <http://www.campodellacultura.it/conoscere/campo-della-cultura/sezione-prima/le-arti-visive-a-modena-dal-dopoguerra-ai-giorni-nostri/>, [ultimo accesso il 17 luglio 2021].

Fameli P., *Soggetti oltre l'immagine. Narrative Art e distorsioni del sé*, in "Arabeschi", n. 17, gennaio-giugno 2021, in <http://www.arabeschi.it/soggetti-oltre-limmagine-narrative-art-e-distorsioni-del-sc-/#sdendnote14sym>, [ultimo accesso il 21 agosto 2021].

White M., *Ed Ruscha "Twenty-Six Gasoline Stations" 1963*, maggio 2013, in <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>, [ultimo accesso il 09 giugno 2021].

APPARATO ICONOGRAFICO

1. Franco Vaccari e il libro d'artista

Fig. 1: Edward Ruscha, *Twenty-Six Gasoline Stations*, libro d'artista, USA, autoedizione, 1963, pagine non numerate, 18 x 14 cm.

Fig. 2: Edward Ruscha, *Twenty-Six Gasoline Stations*, libro d'artista, USA, autoedizione, 1963, pagine non numerate, cm 18 x 14.

Fig. 3: Edward Ruscha, *Twenty-Six Gasoline Stations*, libro d'artista, USA, autoedizione, 1963, pagine non numerate, cm 18 x 14.

Fig. 4: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 21. Bar Code-Code Bar*, libro d'artista, Milano, Ed. Archivio di Nuova Scrittura, 1994, 48 pagine, cm 25x21, copertina.

Fig. 5: Franco Vaccari, *Real Time Exhibition no. 22: Artist's Atelier*, libro d'artista, Loreggia (Padova), Grafiche TP, 1997, cm 12,5 x 14, con allegato Cd-Rom, copertina.

Fig. 6: Franco Vaccari, *Austellung/Esposizione in tempo reale n. 26: Rubbeln und gewinnen/Gratta e vinci*, libro d'artista, Merano, Artforum Gallery, 1998, 44 pagine, cm 23 x 20,3, copertina.

Fig. 7: Franco Vaccari, *Sulla Ghirlandina anni fa*, libro d'artista, Modena, Tipolitografia Paltrinieri, 1999, 16 pagine, cm 21,5 x 16,3, copertina con intervento manuale.

Fig. 8: Franco Vaccari, *Il set. 2001. Si cambia?*, libro d'artista, Modena, Comune di Nonantola Assessorato alla cultura-attività visive, 2002, 18 pagine, cm 21 x 15, copertina.

Fig. 9: Franco Vaccari, *Provvista di ricordi per il tempo dell'Alzheimer*, libro d'artista, Modena, Artestampa, 2003, 50 pagine, cm 21 x 16, copertina.

Fig. 10: Franco Vaccari, *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, libro d'artista, Modena, S.T.E.M. Mucchi, 1978, 18 pagine, cm 21,5 x 16, copertina.

Fig. 11: Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena, Punto e Virgola, 1979, 120 pagine, cm 21 x 15, copertina.

2. Poesia visiva e poesia anonima o trovata

Fig. 12: Vincenzo Accame, *Senza titolo*, 1932, china su carta, cm 30,5 x 22,6, Art-Rite Auction House (da Art-Rite Auction House <https://www.art-rite.it/it/lot/5960/119/1>).

Fig. 13: Carlo Belloli, *Senza titolo*, 1991, pennarello su piatto, cm 30 x 30, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/bellolicarlo/9869.html>).

Fig. 14: Adriano Spatola, *Zeroglifico*, 1973, collage su cartoncino, cm 60 x 40, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/spatolaadriano/9600.html>).

Fig. 15: Nanni Balestrini, *Nuova Tecnologia* (dalla serie *Espresso*), 1962, collage su carta, cm 32 x 23,5, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/balestrininanni/unique/9248.html>).

Fig. 16: Lamberto Pignotti, *È terribile... non riesco ad addormentarmi*, 1975, collage su cartoncino, cm 8,5 x 7, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/pignottilamberto/unique/5018.html>).

Fig. 17: Eugenio Miccini, *Adversis Rebus*, 1972, lettera in metallo su cartoncino stampato, cm 50 x 70, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/miccinieugenio/6415.html>).

Fig. 18: Sarenco, *No reproduction, please*, 1973, emulsione su tela, cm 105 x 125, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/sarenco/5185.html>).

Fig. 19: Emilio Isgrò, *Più non vi leggemmo (La Divina Commedia, Inferno)*, 1971, libro incollato su pannello in legno, cm 40 x 60 x 3, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/isgroemilio/unique/4253.html>).

Fig. 20: *Manifesto di Parole sui Muri*, 1967, stampa su carta, cm 68,5 x 98, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/collective/6293.html>).

- Fig. 21: Franco Vaccari, *Pop esie*, libro d'artista, Modena, Cooptip, 1965, 19 pagine, cm 18 x 18, copertina.
- Fig. 22: Franco Vaccari, *Entropico*, libro d'artista, Bologna, Sampietro editore, 1966, 34 pagine, cm 20 x 20, copertina.
- Fig. 23: Franco Vaccari, *Pop esie*, libro d'artista, Modena, Cooptip, 1965, 19 pagine, cm 18 x 18, pagina 4.
- Fig. 24: Franco Vaccari, *Pop esie*, libro d'artista, Modena, Cooptip, 1965, 19 pagine, cm 18 x 18, pagina 17.
- Fig. 25: Franco Vaccari, *Pop esie*, libro d'artista, Modena, Cooptip, 1965, 19 pagine, cm 18 x 18, pagina 18.
- Fig. 26: Franco Vaccari, *Entropico*, libro d'artista, Bologna, Sampietro editore, 1966, 34 pagine, cm 20 x 20, pagine non numerate.
- Fig. 27: Franco Vaccari, *Entropico*, libro d'artista, Bologna, Sampietro editore, 1966, 34 pagine, cm 20 x 20, pagine non numerate.
- Fig. 28: Franco Vaccari, *Entropico*, libro d'artista, Bologna, Sampietro editore, 1966, 34 pagine, cm 20 x 20, pagine non numerate.
- Fig. 29: Franco Vaccari, *Entropico*, libro d'artista, Bologna, Sampietro editore, 1966, 34 pagine, cm 20 x 20, pagine non numerate.
- Fig. 30: Franco Vaccari, *Franco Vaccari*, libro d'artista, Milano, Galleria Blu, 1970, 16 pagine di cui due in plastica stampata, cm 23,5 x 17, pagine non numerate.
- Fig. 31: Franco Vaccari, *Franco Vaccari*, libro d'artista, Milano, Galleria Blu, 1970, 16 pagine di cui due in plastica stampata, cm 23,5 x 17, pagine non numerate.
- Fig. 32: Franco Vaccari, *Le Tracce*, Bologna, Sampietro Editore, 1966, 92 pagine, cm 23 x 23, copertina.
- Fig. 33: Franco Vaccari, *Strip-street*, Paris, Agenzia, 1969, 104 pagine, cm 19,5 x 10,5, copertina.
- Fig. 34: Franco Vaccari, *Le Tracce*, Bologna, Sampietro Editore, 1966, 92 pagine, cm 23 x 23, pagine non numerate.
- Fig. 35: Franco Vaccari, *Strip-street*, Paris, Agenzia, 1969, 104 pagine, cm 19,5 x 10,5, pagine non numerate.

Fig. 36: Franco Vaccari, *Strip-street*, Paris, Agenzia, 1969, 104 pagine, cm 19,5 x 10,5, pagine non numerate.

Fig. 37: Franco Vaccari, *Le Tracce*, Bologna, Sampietro Editore, 1966, 92 pagine, cm 23 x 23, pagine non numerate.

Fig. 38: Franco Vaccari, *Le Tracce*, Bologna, Sampietro Editore, 1966, 92 pagine, cm 23 x 23, pagine non numerate.

3. Libri pubblicati in occasione di *Esposizioni in tempo reale*

Fig. 39: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, copertina.

Fig. 40: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, frontespizio.

Fig. 41: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 5.

Fig. 42: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 10.

Fig. 43: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 11.

Fig. 44: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 17.

Fig. 45: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 18.

Fig. 46: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 22.

Fig. 47: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 29.

Fig. 48: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 30.

Fig. 49: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 33.

Fig. 50: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 42.

Fig. 51: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 47.

Fig. 52: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973, 170 pagine, cm 27,5 x 21,5, copertina.

Fig. 53: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973, 170 pagine, cm 27,5 x 21,5, pagine non numerate.

Fig. 54: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973, 170 pagine, cm 27,5 x 21,5, pagine non numerate.

Fig. 55: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973, 170 pagine, cm 27,5 x 21,5, pagine non numerate.

Fig. 56: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973, 170 pagine, cm 27,5 x 21,5, pagine non numerate.

Fig. 57: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973, 170 pagine, cm 27,5 x 21,5, pagine non numerate.

Fig. 58: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e*

non come contemplazione, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973, 170 pagine, cm 27,5 x 21,5, pagine non numerate.

Fig. 59: Franco Vaccari, *La scultura buia*, Vaccari F., *La scultura buia*, Piacenza, Ed. Centro di Comunicazione Visiva, 1968, 16 pagine di cui quattro in plastica nera, cm 23 x 22,5, copertina.

Fig. 60: Franco Vaccari, *La scultura buia*, Vaccari F., *La scultura buia*, Piacenza, Ed. Centro di Comunicazione Visiva, 1968, 16 pagine di cui quattro in plastica nera, cm 23 x 22,5, pagine non numerate.

Fig. 61: Franco Vaccari, *La scultura buia*, Vaccari F., *La scultura buia*, Piacenza, Ed. Centro di Comunicazione Visiva, 1968, 16 pagine di cui quattro in plastica nera, cm 23 x 22,5, pagine non numerate.

Fig. 62: Franco Vaccari, *La scultura buia*, Vaccari F., *La scultura buia*, Piacenza, Ed. Centro di Comunicazione Visiva, 1968, 16 pagine di cui quattro in plastica nera, cm 23 x 22,5, pagine non numerate.

Fig. 63: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 9.

Fig. 64: Franco Vaccari, *Per un trattamento completo*, Modena, Toschi, 1971, 40 pagine, cm 19 x 14,5, copertina.

Fig. 65: Franco Vaccari, *Per un trattamento completo*, Modena, Toschi, 1971, 40 pagine, cm 19 x 14,5, pagine non numerate.

Fig. 66: Franco Vaccari, *Per un trattamento completo*, Modena, Toschi, 1971, 40 pagine, cm 19 x 14,5, pagine non numerate.

Fig. 67: Franco Vaccari, *Per un trattamento completo*, Modena, Toschi, 1971, 40 pagine, cm 19 x 14,5, pagine non numerate.

Fig. 68: Franco Vaccari, *Esibizione 6 marzo 1971 Galleria 2000 Bologna*, Bologna, Galleria 2000, 1971, 12 pagine, cm 21,5 x 19,8, copertina.

Fig. 69: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1975, 16 pagine, cm 22,5 x 16,5 cm, copertina.

Fig. 70: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1975, 16 pagine, cm 22,5 x 16,5 cm, pagine non numerate.

Fig. 71: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1975, 16 pagine, cm 22,5 x 16,5 cm, pagine non numerate.

Fig. 72: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1975, 16 pagine, cm 22,5 x 16,5 cm, pagine non numerate.

Fig. 73: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1975, 16 pagine, cm 22,5 x 16,5 cm, pagine non numerate.

4. Narrative Art

Fig. 74: John Gibson Gallery, cartolina pubblicitaria della mostra *Story*, 1973, stampa su cartoncino, cm 15 x 10,2, J.N. Herlin, Inc. Online Antiquarian Bookshop (da J.N. Herlin, Inc. Online Antiquarian Bookshop <https://www.jeanneelherlin.com/product/story-john-gibson-gallery-inc-april-7-may-3-1973/>)

Fig. 75: John Baldessari, *Ingres and other Parables*, 1972, stampa su carta, cm 27 x 31, copertina, Studio Bibliografico Marini (da Studio Bibliografico Marini <https://www.libreriamarini.it/libri-d-artista-e-poesia-visiva/ingres-and-other-pables>).

Fig. 76: John Baldessari, *Ingres and other Parables*, 1972, stampa su carta, cm 27 x 31, pagine non numerate, Studio Bibliografico Marini (da Studio Bibliografico Marini <https://www.libreriamarini.it/libri-d-artista-e-poesia-visiva/ingres-and-other-pables>).

Fig. 77: William Wegman, *By keeping his fingers crossed he hopes to avoid danger but has difficulty writing*, fotografia e testo a macchina, J.N. Herlin, Inc. Online Antiquarian Bookshop (da J.N. Herlin, Inc. Online Antiquarian Bookshop <https://www.jeanneelherlin.com/product/story-john-gibson-gallery-inc-april-7-may-3-1973/>).

Fig. 78: Bill Beckley, *The Origin of And*, 1972, fotografia e testo, Bill Beckley (da Bill Beckley website <http://bill-beckley.com/works-1970.html>).

Fig. 79: Bernadette Mayer, *Memory*, 1971, fotografia e testo scritto a mano, Bernadette Mayer (da Bernadette Mayer website <https://www.bernadette-mayer.com/memory-1>).

Fig. 80: Collins J. (testo di), *Narrative Art. An exhibition of works by David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac and Roger Welch, with a preface by James Collins*. 1974, catalogo della mostra (Bruxelles , Palais des Beaux-Arts, 26 settembre - 3 novembre 1974), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1974, 50 pagine, cm 29,7 x 21, copertina.

Fig. 81: Menna F. (a cura di), *Narrative Art*, catalogo della mostra (Roma, Cannaviello Studio d'Arte, novembre 1974), Roma, Cannaviello Studio d'Arte, 1974, 24 pagine, cm 30 x 21,5, copertina.

Fig. 82: Bonito Oliva A. e Menna F. (a cura di), *Narrative Art 2*, catalogo della mostra (Roma, Cannaviello Studio d'Arte, ottobre 1975), Roma, Cannaviello Studio d'Arte, 1975, 44 pagine, cm 30 x 21,5, copertina.

Fig. 83: Christian Boltanski, *L'Appartement de la rue de Vaugirard*, 1973, fotografie e testo scritto a mano, cm 22 x 30, collezione privata (da Christie's <https://www.christies.com/en/lot/lot-1308892>).

Fig. 84: Jean Le Gac, *Le peintre*, 1974, fotografie e testo a macchina, cm 75 x 100, collezione privata (da MutualArt <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Painter/E505F04CD63C8EDF?freeunlock=4E7AC3EF89926186>).

Fig. 85: Didier Bay, *Mon quartier (vu de ma fenêtre)*, Liège, Yellow Now, 1977, 246 pagine, cm 20 x 13,8, copertina.

Fig. 86: Peter Hutchinson, *Nude Beach*, 1974, fotografia e testo su cartone con lettera in metallo, cm 137 x 74,5, Galleria P420 (da Galleria P420 <http://www.p420.it/it/mostre/narrative-works>).

Fig. 87: Mac Adams, *The Toaster*, 1976, fotografia su gelatina, cm 73 x 83,5, MoMA (da MoMA https://www.moma.org/collection/works/54527?artist_id=8252&page=1&sov_referrer=artist).

Fig. 88: Franco Vaccari, *700km di esposizione*, 1972, fotografie a colori, cm 12 x 18 cad (cm 36 x 72 totale), Galleria P420 (da Galleria P420 <http://www.p420.it/it/artisti/vaccari-franco>).

Fig. 89: Franco Vaccari, *Strip-street*, Paris, Agenzia, 1969, 104 pagine, cm 19,5 x 10,5, pagine non numerate.

Fig. 90: Franco Vaccari, *Strip-street*, Paris, Agenzia, 1969, 104 pagine, cm 19,5 x 10,5, pagine non numerate.

Fig. 91: Global Tools, *GLOBAL TOOLS. Documento 1*, in "Casabella", n. 377, maggio 1973, p. 4.

Fig. 92: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, copertina.

Fig. 93: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, pagine non numerate.

Fig. 94: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, pagine non numerate.

Fig. 95: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, pagine non numerate.

Fig. 96: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, pagine non numerate.

Fig. 97: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, pagine non numerate.

Fig. 98: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, pagine non numerate.

Fig. 99: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, pagine non numerate.

TWENTYSIX

GASOLINE

STATIONS

Fig. 1: Edward Ruscha, *Twenty-Six Gasoline Stations*, libro d'artista, USA, autoedizione, 1963, pagine non numerate, cm 18 x 14, copertina.

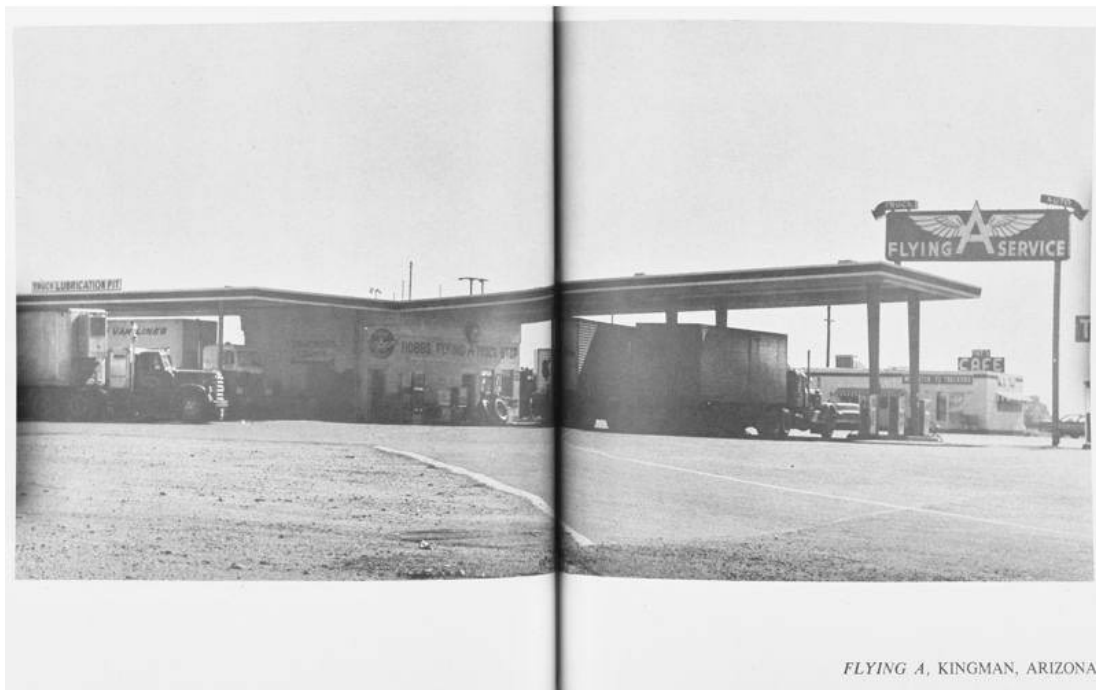
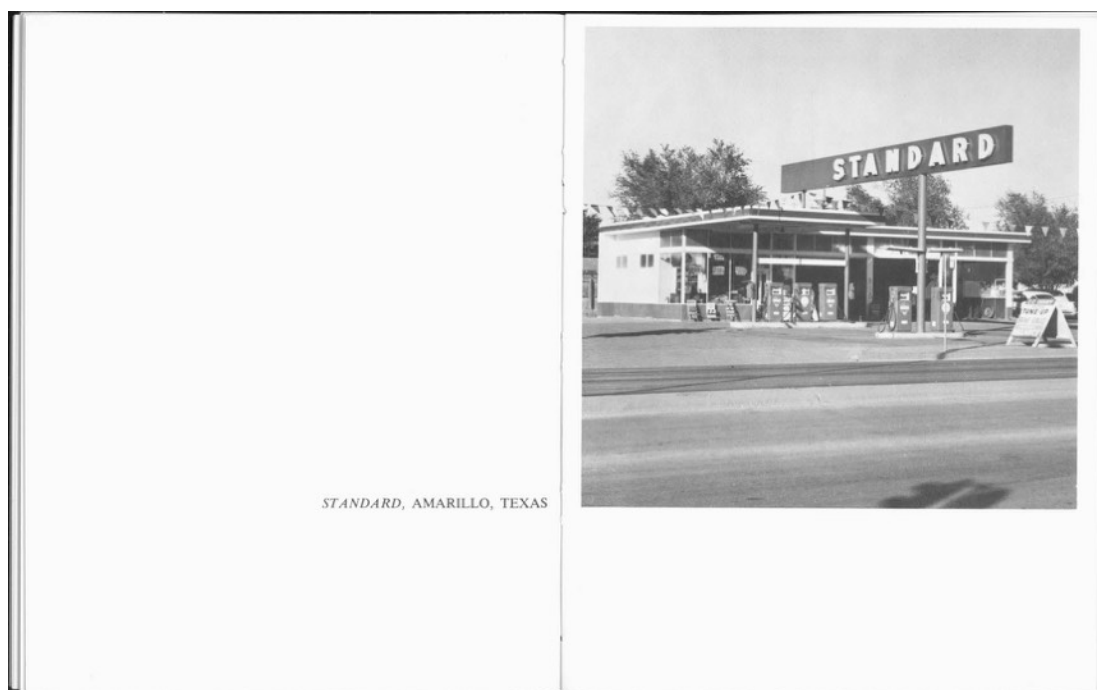


Fig. 2: Edward Ruscha, *Twenty-Six Gasoline Stations*, libro d'artista, USA, autoedizione, 1963, pagine non numerate, cm 18 x 14.



STANDARD, AMARILLO, TEXAS

Fig. 3: Edward Ruscha, *Twenty-Six Gasoline Stations*, libro d'artista, USA, autoedizione, 1963, pagine non numerate, cm 18 x 14.

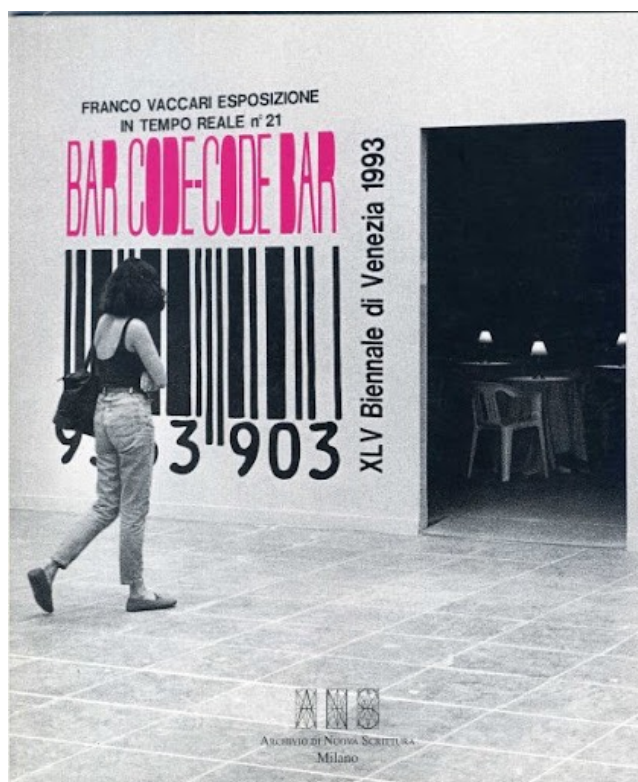


Fig. 4: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 21. Bar Code-Code Bar*, libro d'artista, Milano, Ed. Archivio di Nuova Scrittura, 1994, 48 pagine, cm 25x21, copertina.

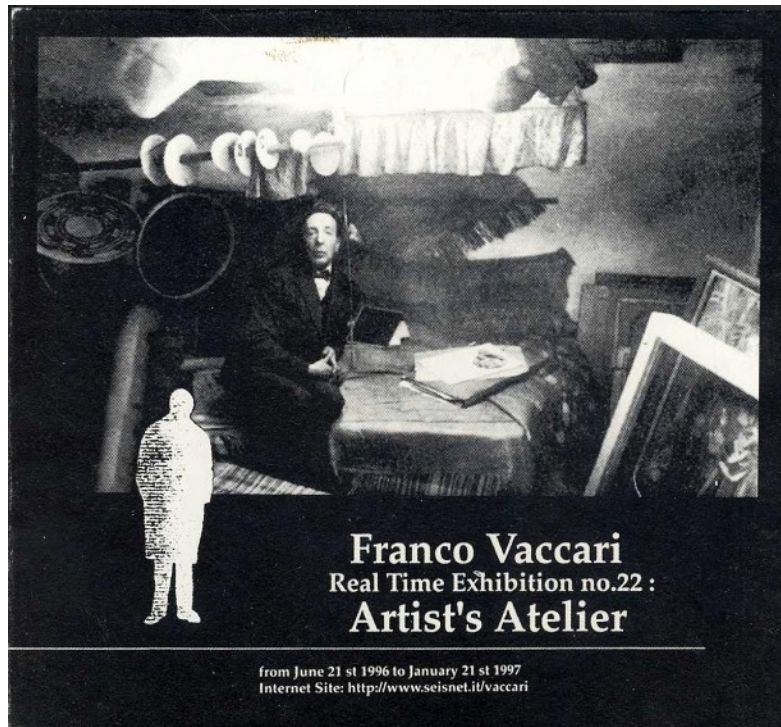


Fig. 5: Franco Vaccari, *Real Time Exhibition no. 22: Artist's Atelier*, libro d'artista, Loreggia (Padova), Grafiche TP, 1997, cm 12,5 x 14, con allegato Cd-Rom, copertina.



FRANCO VACCARI

AUSSTELLUNG/ESPOSIZIONE
IN TEMPO REALE n° 26:
RUBBELN UND GEWINNEN
GRATTA E VINCI

1998

Fig. 6: Franco Vaccari, *Austellung/Esposizione in tempo reale n. 26: Rubbeln und gewinnen/Gratta e vinci*, libro d'artista, Merano, Artforum Gallery, 1998, 44 pagine, cm 23 x 20,3, copertina.



Fig. 7: Franco Vaccari, *Sulla Ghirlandina anni fa*, libro d'artista, Modena, Tipolitografia Paltrinieri, 1999, 16 pagine, cm 21,5 x 16,3, copertina con intervento manuale.

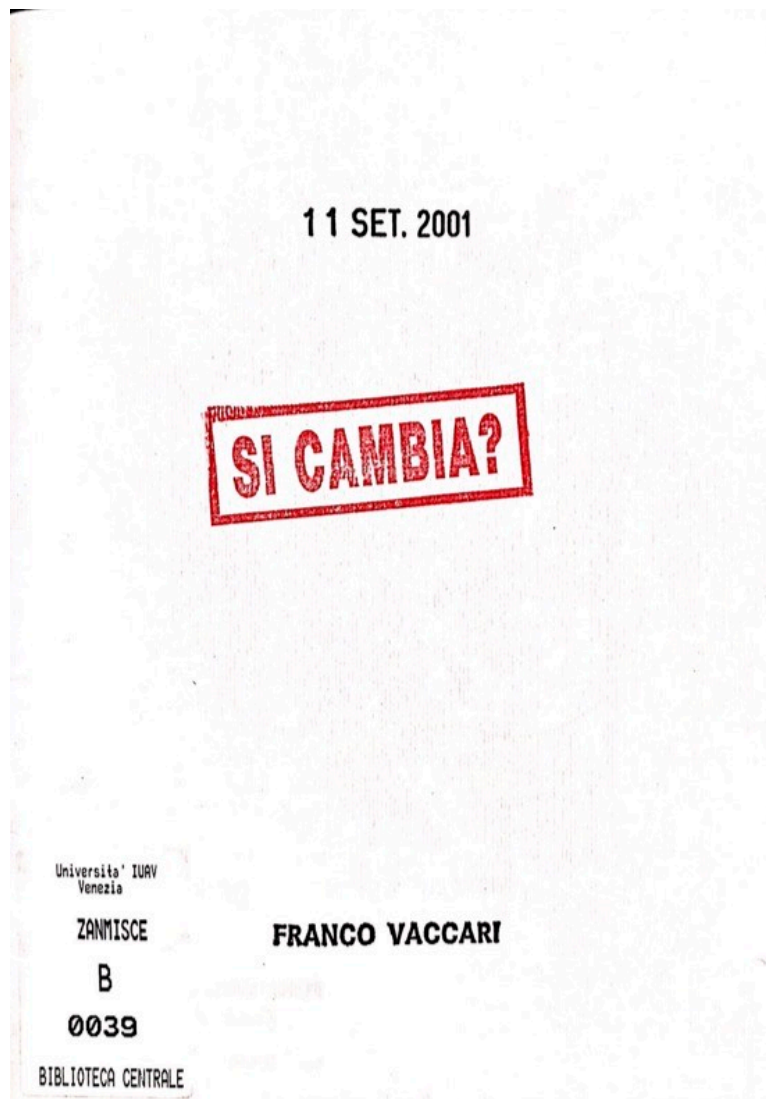


Fig. 8: Franco Vaccari, *11 set. 2001. Si cambia?*, libro d'artista, Modena, Comune di Nonantola Assessorato alla cultura-attività visive, 2002, 18 pagine, cm 21 x 15, copertina.

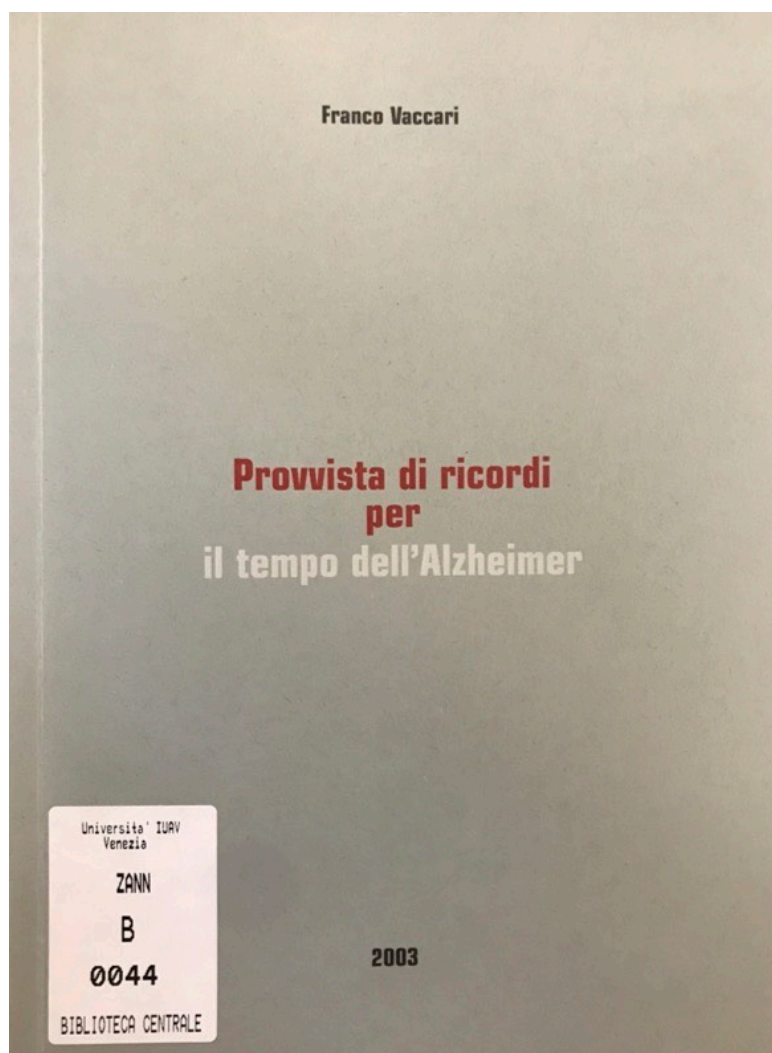


Fig. 9: Franco Vaccari, *Provvista di ricordi per il tempo dell'Alzheimer*, libro d'artista, Modena, Artestampa, 2003, 50 pagine, cm 21 x 16, copertina.

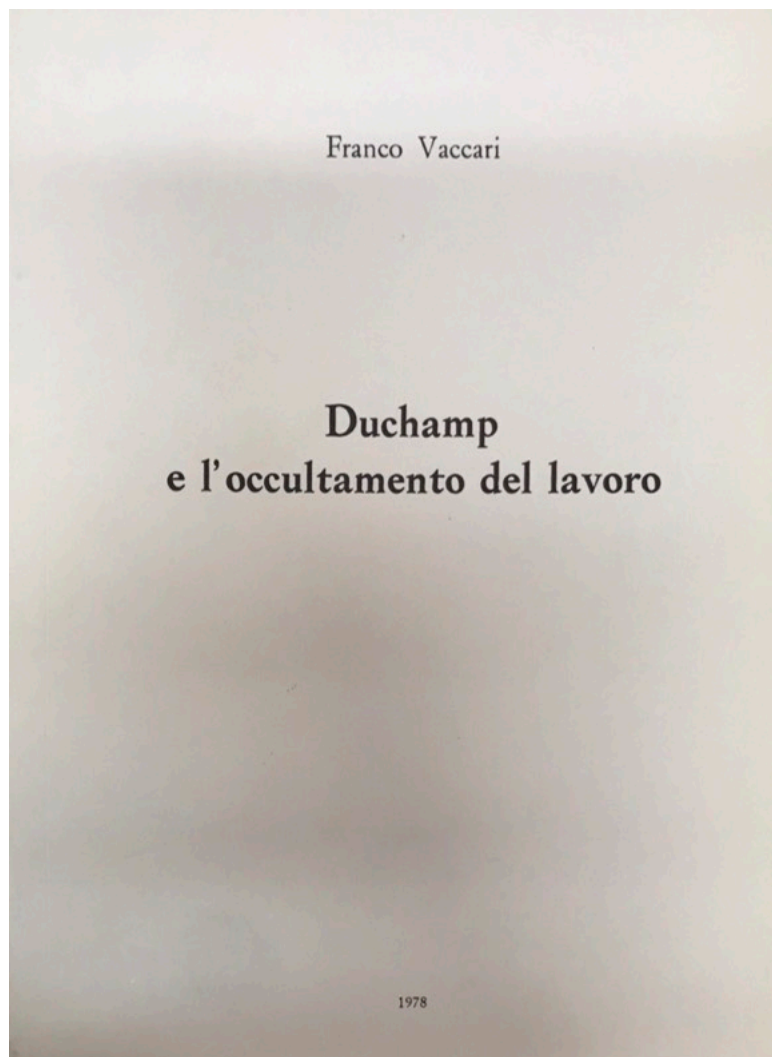


Fig. 10: Franco Vaccari, *Duchamp e l'occultamento del lavoro*, libro d'artista, Modena, S.T.E.M. Mucchi, 1978, 18 pagine, cm 21,5 x 16, copertina.

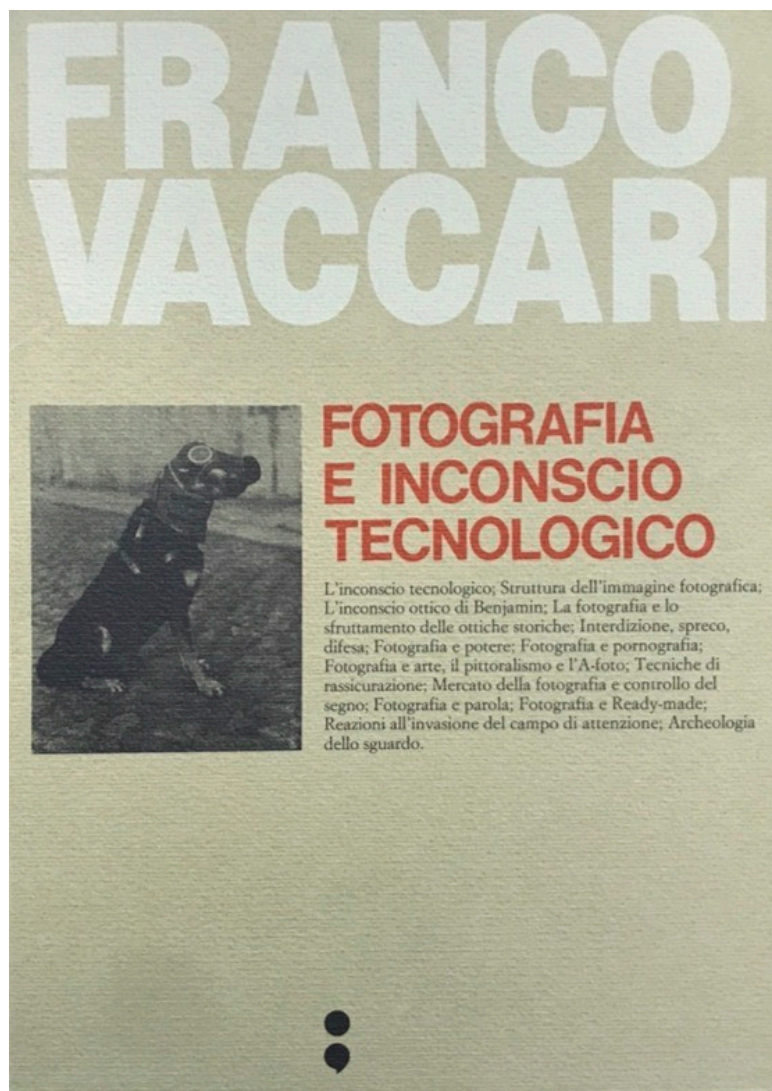


Fig. 11: Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Modena, Punto e Virgola, 1979, 120 pagine, cm 21 x 15, copertina.

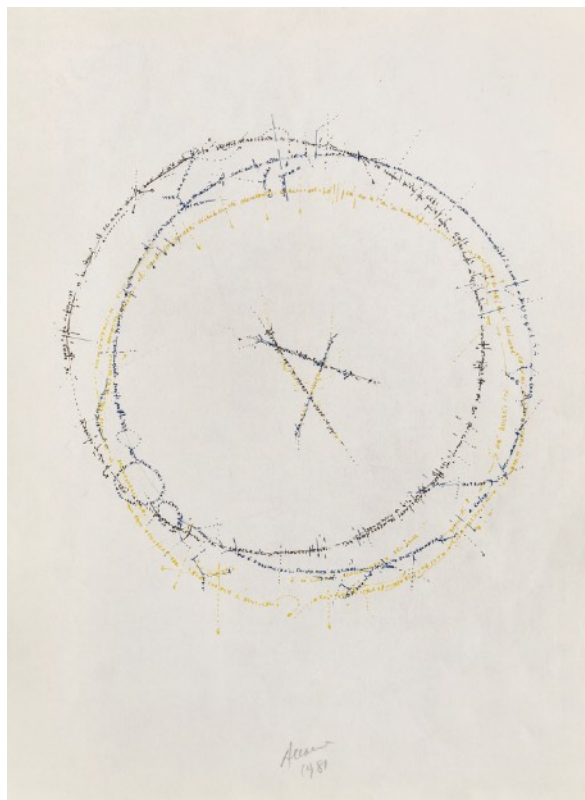


Fig. 12: Vincenzo Accame, *Senza titolo*, 1981, china su carta, cm 30,5 x 22,6, Art-Rite Auction House (da Art-Rite Auction House <https://www.art-rite.it/it/lot/5960/119/1>).

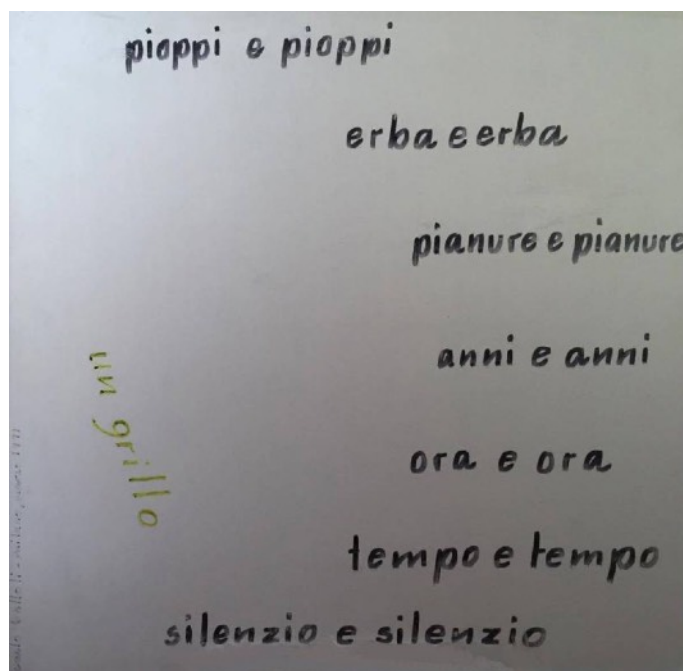


Fig. 13: Carlo Belloli, *Senza titolo*, 1991, pennarello su piatto, cm 30 x 30, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/bellolicarlo/9869.html>).

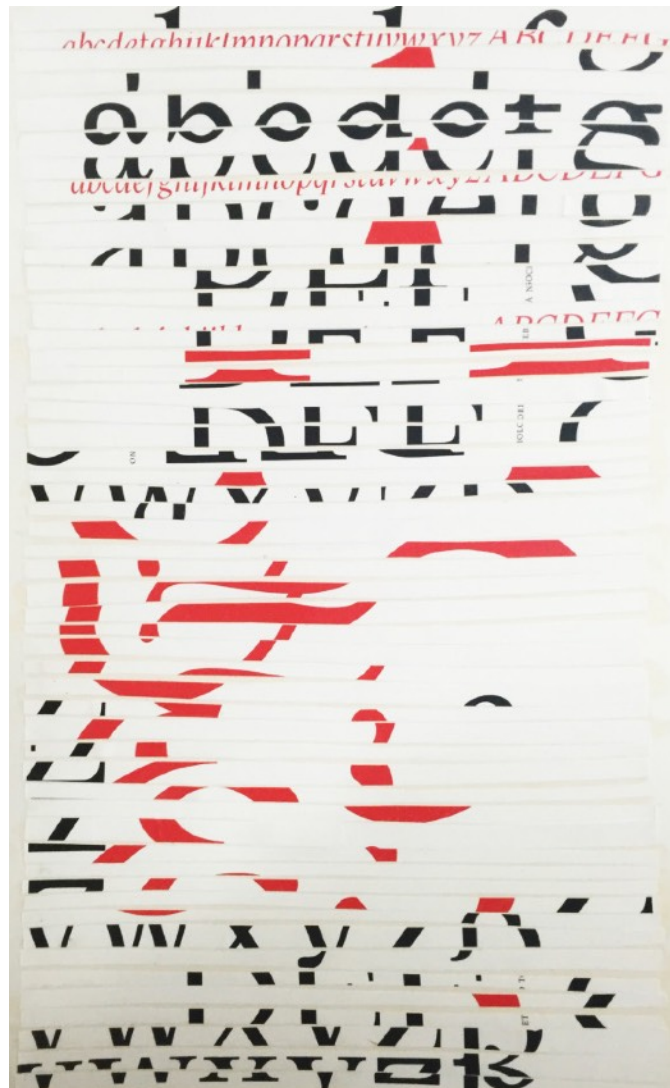


Fig. 14: Adriano Spatola, *Zeroglifico*, 1973, collage su cartoncino, cm 60 x 40, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/spatolaadriano/9600.html>).



Fig. 15: Nanni Balestrini, *Nuova Tecnologia* (dalla serie *Espresso*), 1962, collage su carta, cm 32 x 23,5, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/balestrininanni/unique/9248.html>).



Fig. 16: Lamberto Pignotti, *È terribile... non riesco ad addormentarmi*, 1975, collage su cartoncino, cm 8,5 x 7, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/pignottilamberto/unique/5018.html>).



Fig. 17: Eugenio Miccini, *Adversis Rebus*, 1972, lettera in metallo su cartoncino stampato, cm 50 x 70, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/miccinieugenio/6415.html>).

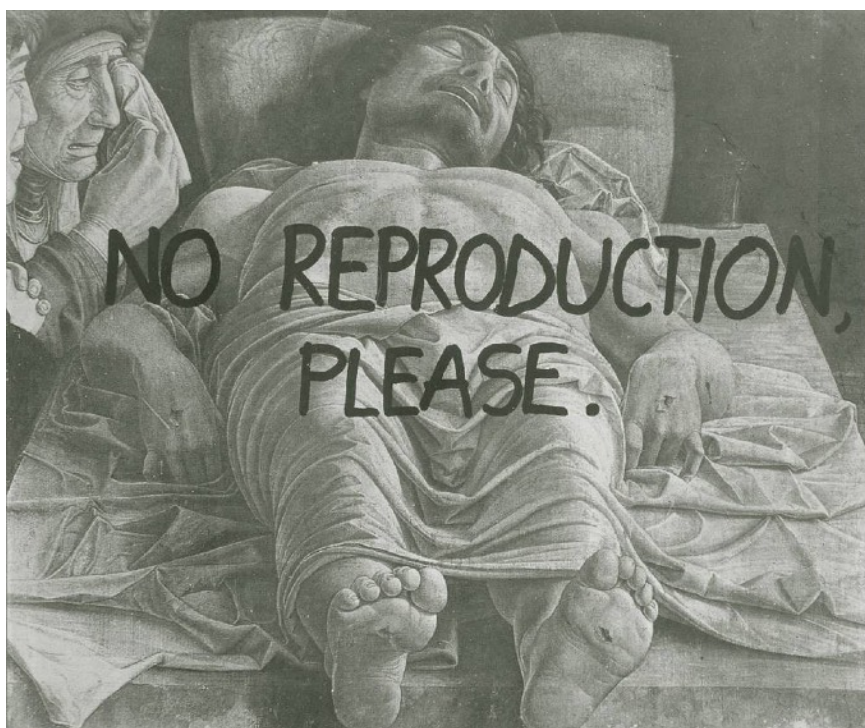


Fig. 18: Sarenco, *No reproduction, please*, 1973, emulsione su tela, cm 105 x 125, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/sarenco/5185.html>).

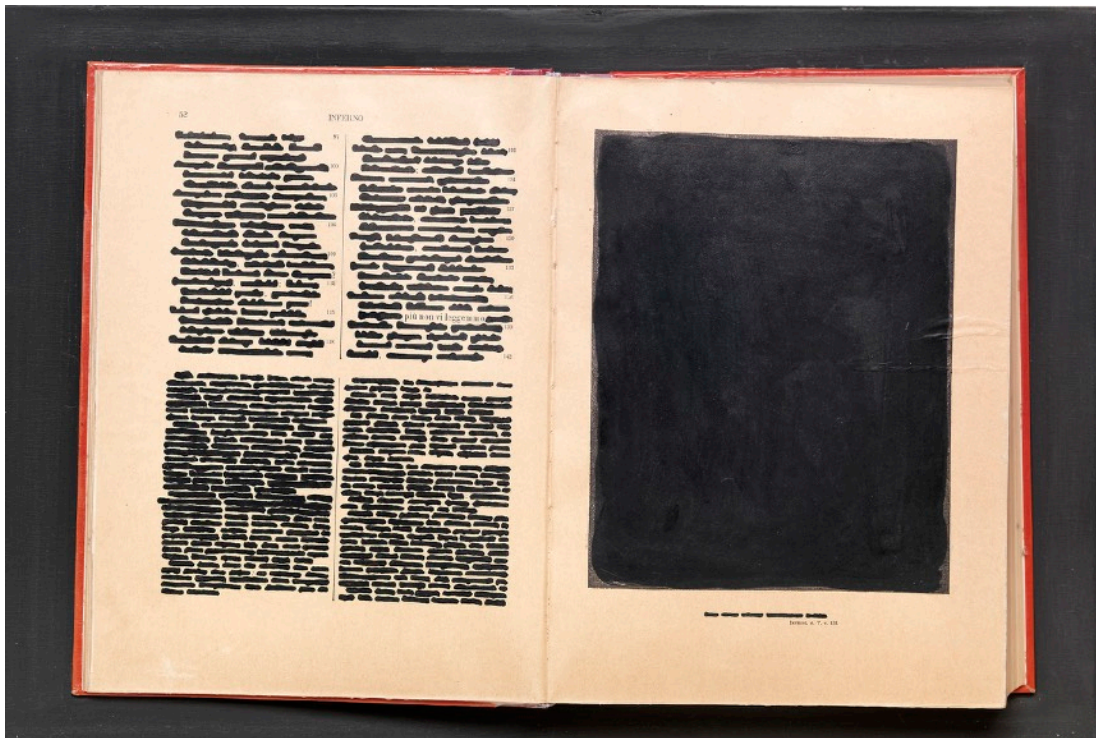


Fig. 19: Emilio Isgrò, *Più non vi leggeremo (La Divina Commedia, Inferno)*, 1971, libro incollato su pannello in legno, cm 40 x 60 x 3, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/isgroemilio/unique/4253.html>).

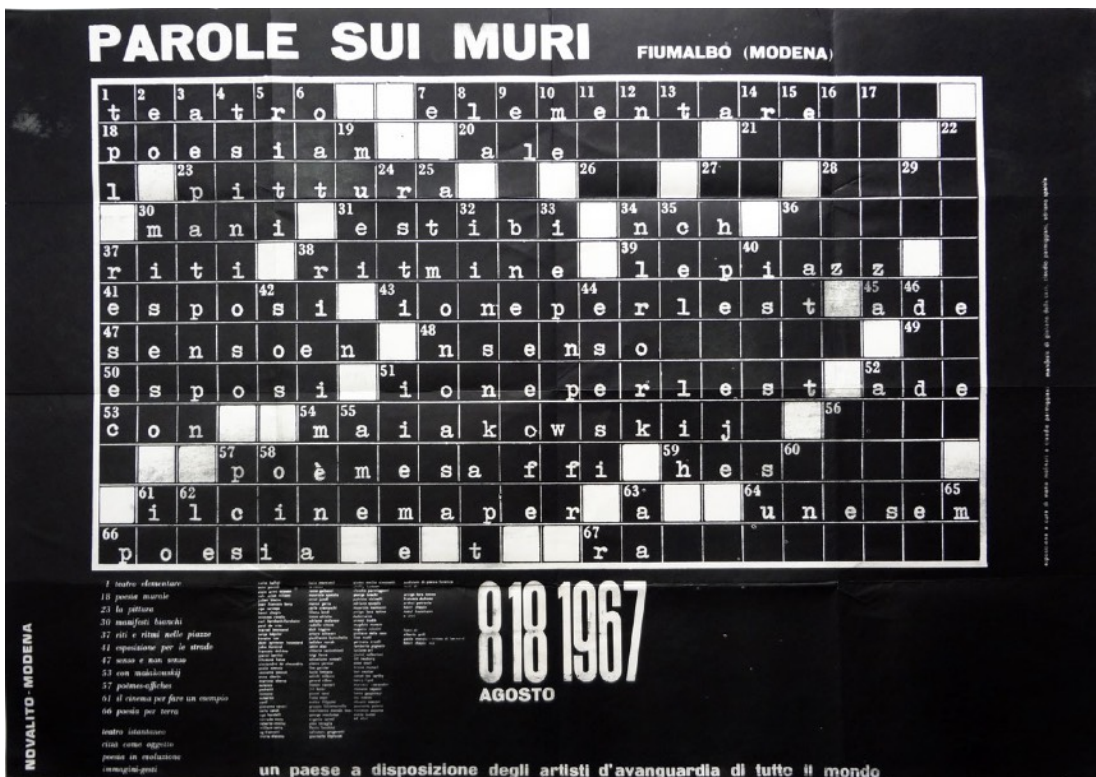


Fig. 20: *Manifesto di Parole sui Muri*, 1967, stampa su carta, cm 68,5 x 98, Fondazione Bonotto (da Fondazione Bonotto <https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/collective/6293.html>).



Fig. 21: Franco Vaccari, *Pop esie*, libro d'artista, Modena, Cooptip, 1965, 19 pagine, cm 18 x 18, copertina.



Fig. 22: Franco Vaccari, *Entropico*, libro d'artista, Bologna, Sampietro editore, 1966, 34 pagine, cm 20 x 20, copertina.

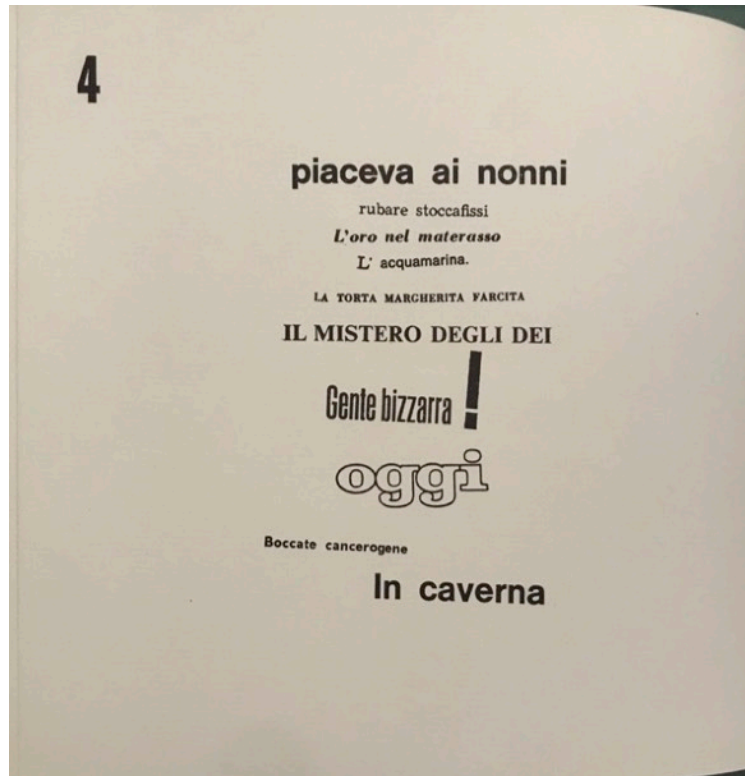


Fig. 23: Franco Vaccari, *Pop esie*, libro d'artista, Modena, Cooptip, 1965, 19 pagine, cm 18 x 18, pagina 4.

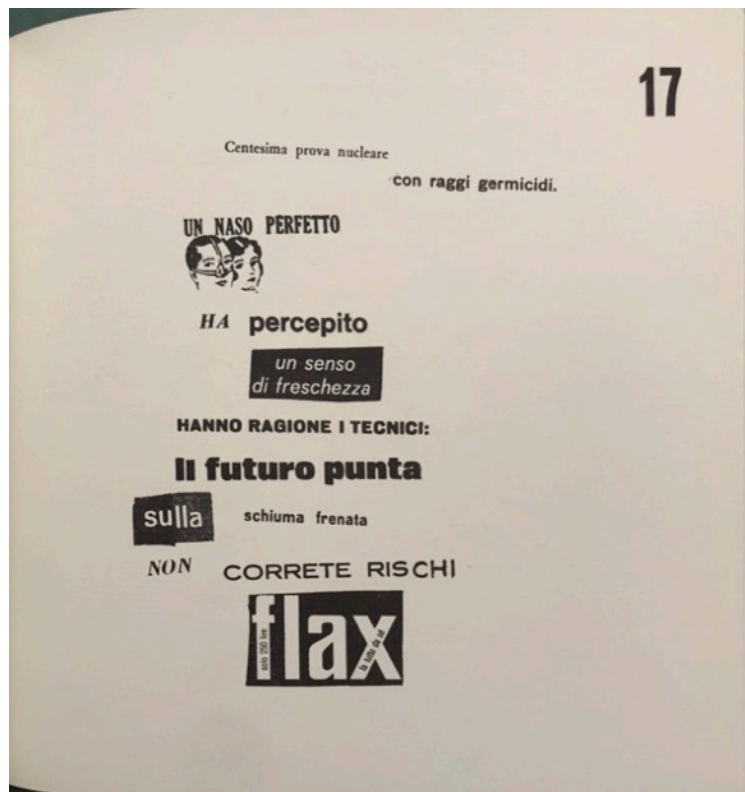


Fig. 24: Franco Vaccari, *Pop esie*, libro d'artista, Modena, Cooptip, 1965, 19 pagine, cm 18 x 18, pagina 17.

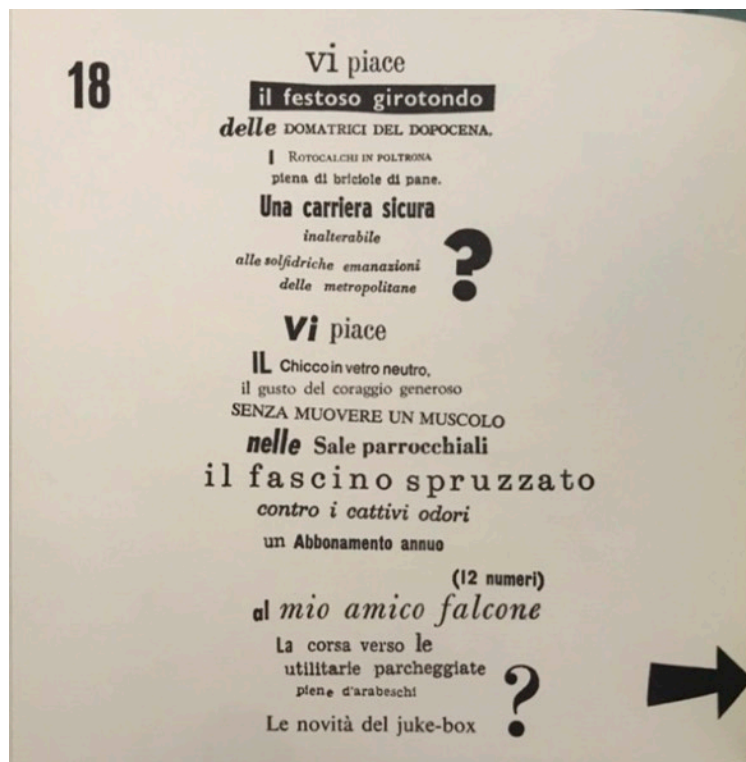


Fig. 25: Franco Vaccari, *Pop esie*, libro d'artista, Modena, Cooptip, 1965, 19 pagine, cm 18 x 18, pagina 18.

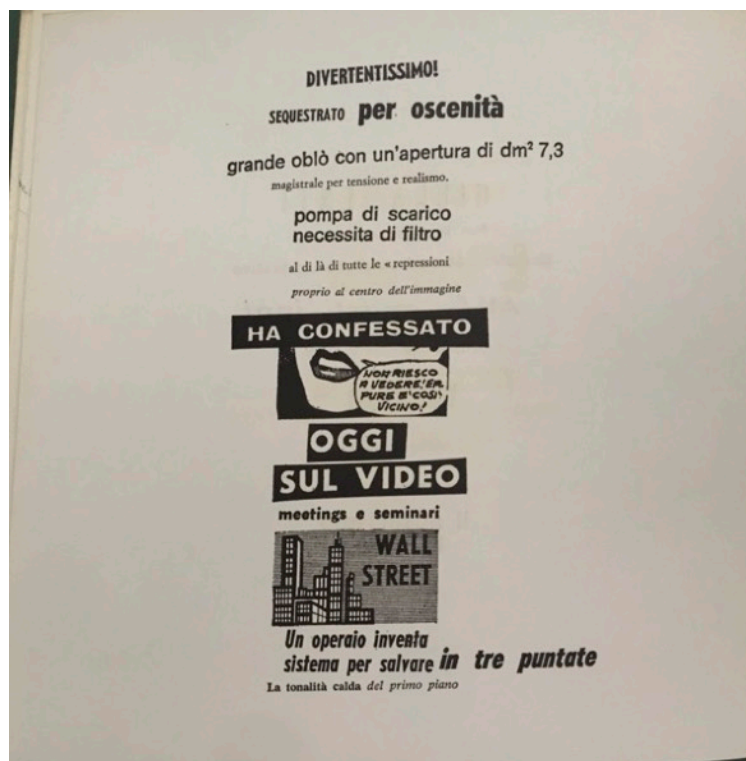


Fig. 26: Franco Vaccari, *Entropico*, libro d'artista, Bologna, Sampietro editore, 1966, 34 pagine, cm 20 x 20, pagine non numerate.

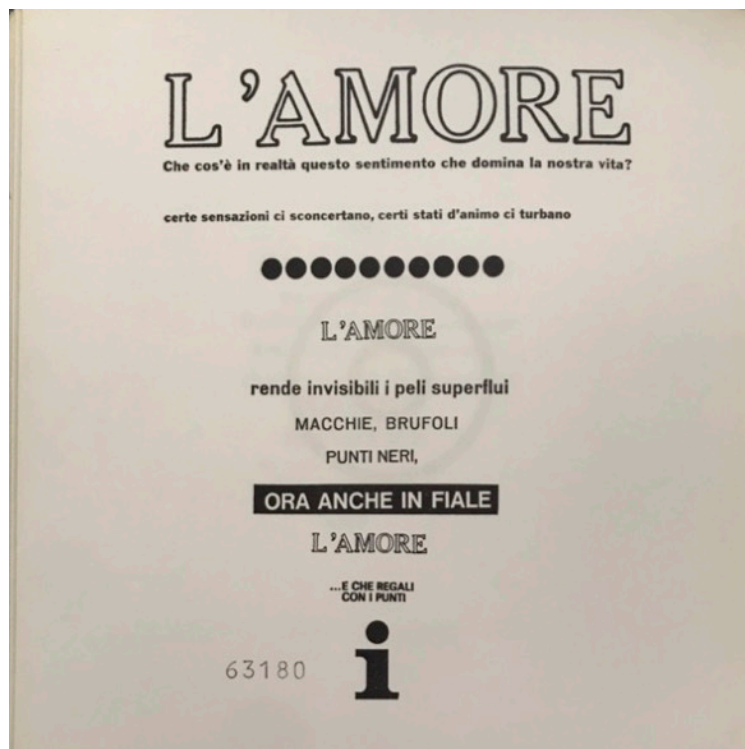


Fig. 27: Franco Vaccari, *Entropico*, libro d'artista, Bologna, Sampietro editore, 1966, 34 pagine, cm 20 x 20, pagine non numerate.

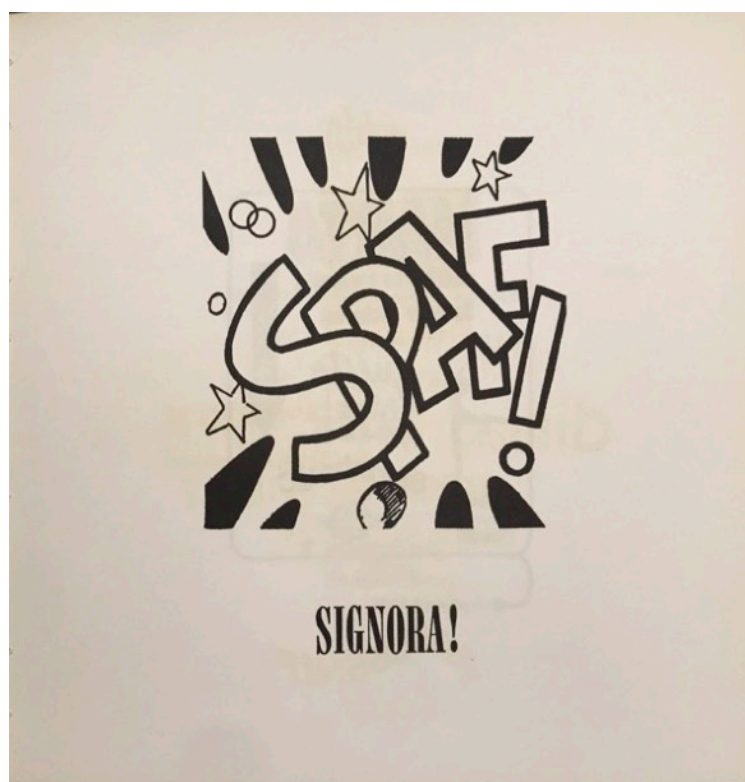


Fig. 28: Franco Vaccari, *Entropico*, libro d'artista, Bologna, Sampietro editore, 1966, 34 pagine, cm 20 x 20, pagine non numerate.

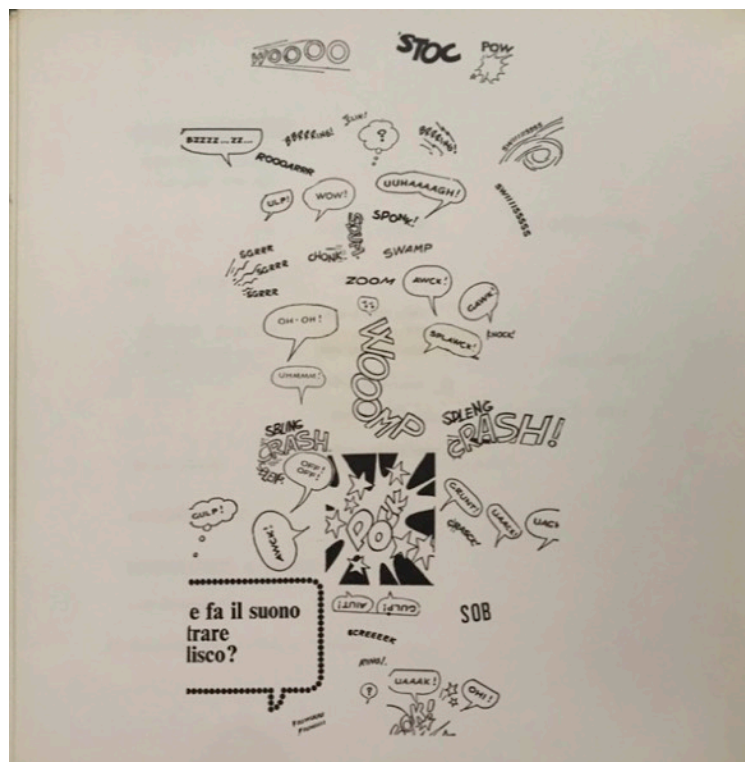


Fig. 29: Franco Vaccari, *Entropico*, libro d'artista, Bologna, Sampietro editore, 1966, 34 pagine, cm 20 x 20, pagine non numerate.



Fig. 30: Franco Vaccari, *Franco Vaccari*, libro d'artista, Milano, Galleria Blu, 1970, 16 pagine di cui due in plastica stampata, cm 23,5 x 17, pagine non numerate.



Fig. 31: Franco Vaccari, *Franco Vaccari*, libro d'artista, Milano, Galleria Blu, 1970, 16 pagine di cui due in plastica stampata, cm 23,5 x 17, pagine non numerate.



Fig. 32: Franco Vaccari, *Le Tracce*, Bologna, Sampietro Editore, 1966, 92 pagine, cm 23 x 23, copertina.

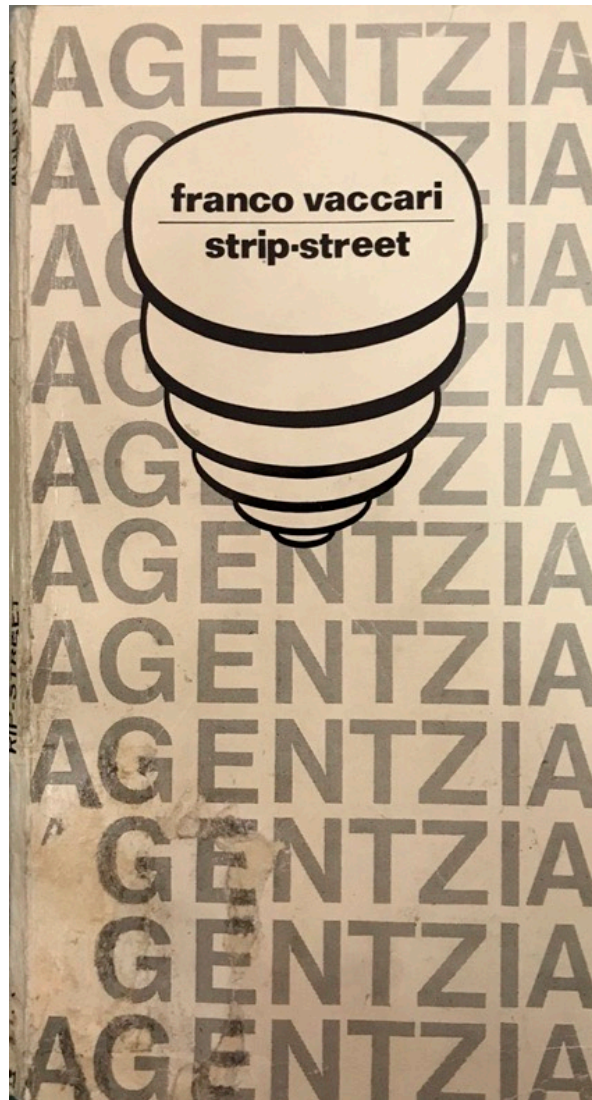


Fig. 33: Franco Vaccari, *Strip-street*, Paris, Agenzia, 1969, 104 pagine, cm 19,5 x 10,5, copertina.



Fig. 34: Franco Vaccari, *Le Tracce*, Bologna, Sampietro Editore, 1966, 92 pagine, cm 23 x 23, pagine non numerate.

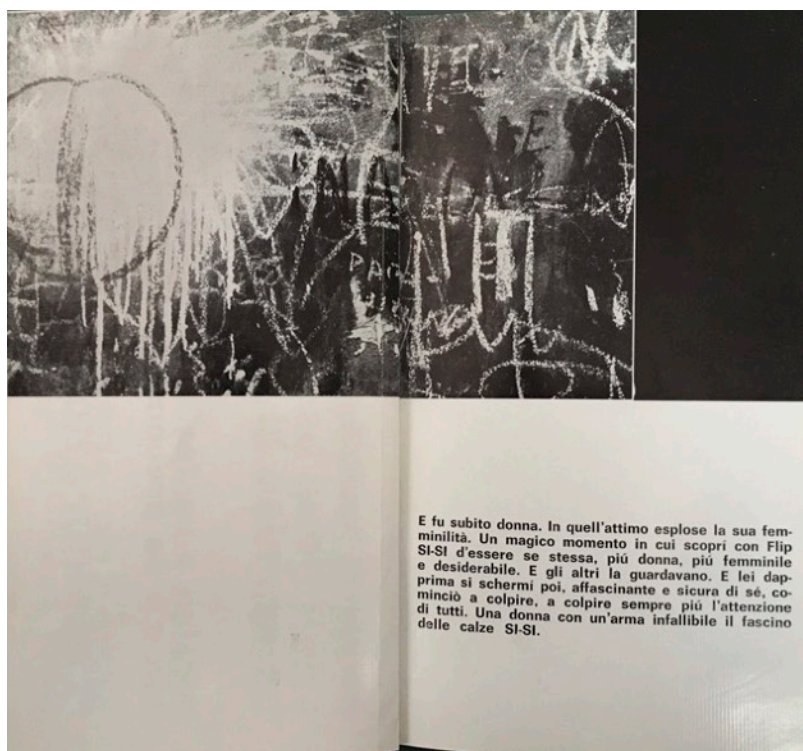


Fig. 35: Franco Vaccari, *Strip-street*, Paris, Agenzia, 1969, 104 pagine, cm 19,5 x 10,5, pagine non numerate.

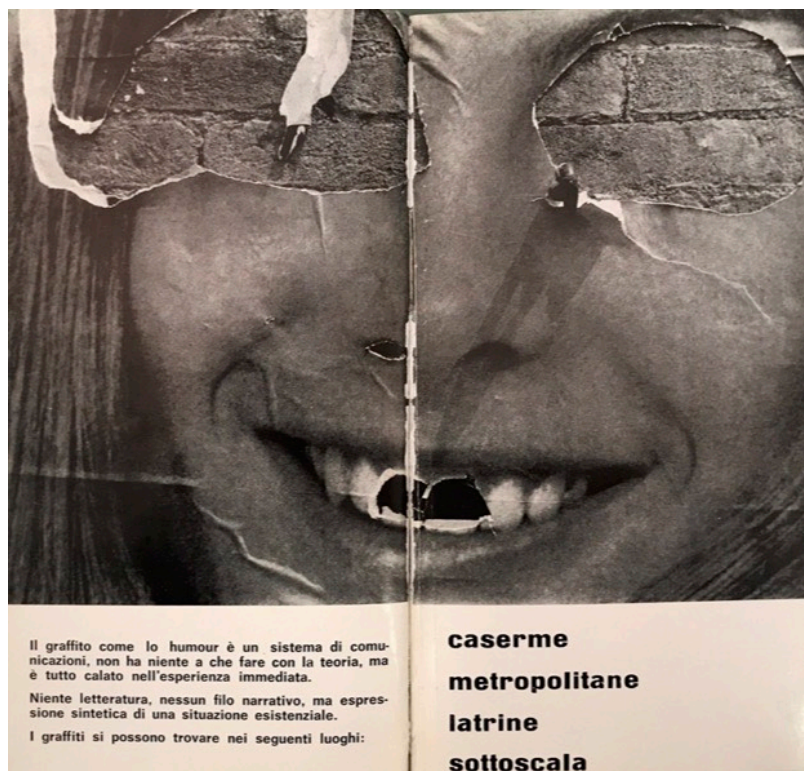


Fig. 36: Franco Vaccari, *Strip-street*, Paris, Agenzia, 1969, 104 pagine, cm 19,5 x 10,5, pagine non numerate.

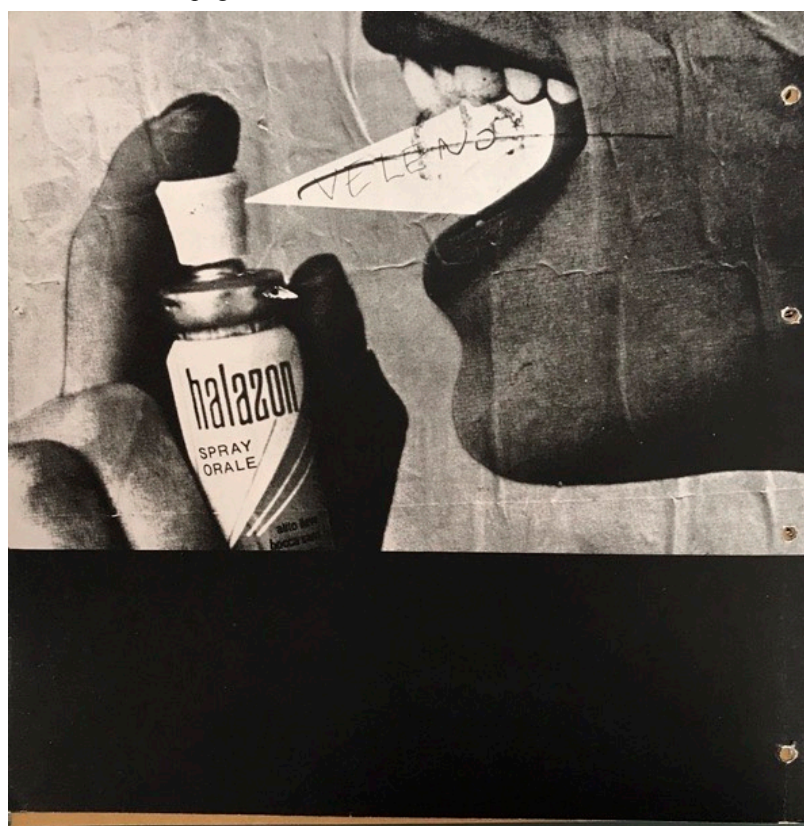


Fig. 37: Franco Vaccari, *Le Tracce*, Bologna, Sampietro Editore, 1966, 92 pagine, cm 23 x 23, pagine non numerate.

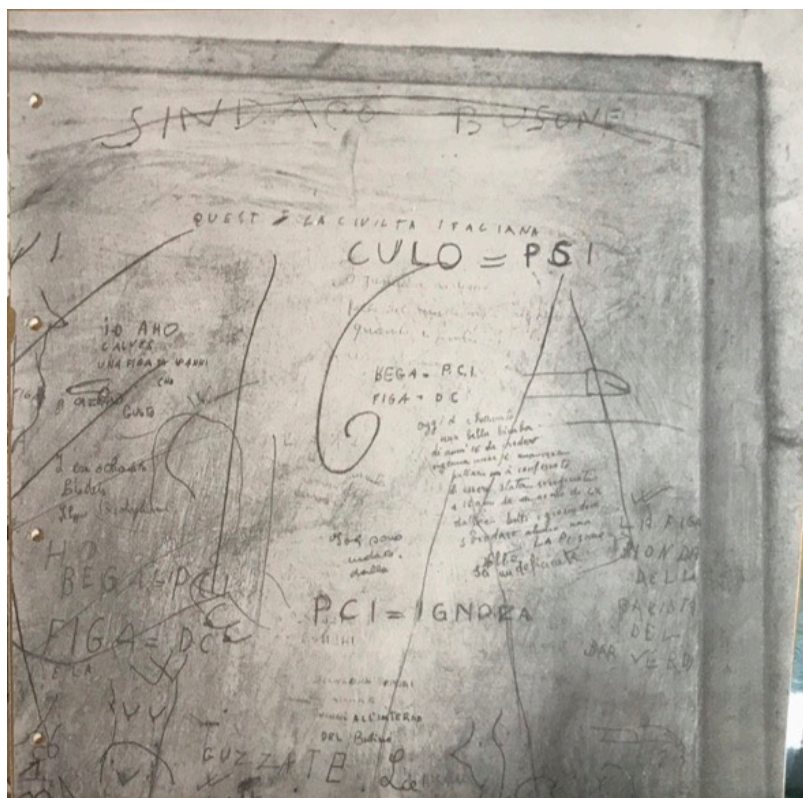


Fig. 38: Franco Vaccari, *Le Tracce*, Bologna, Sampietro Editore, 1966, 92 pagine, cm 23 x 23, pagine non numerate.

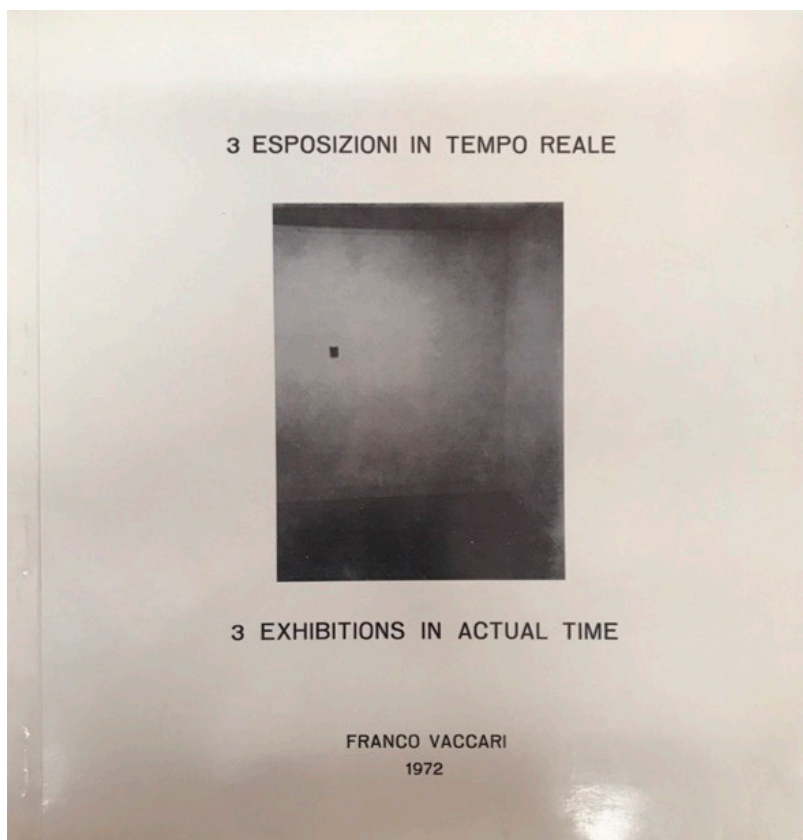


Fig. 39: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, copertina.

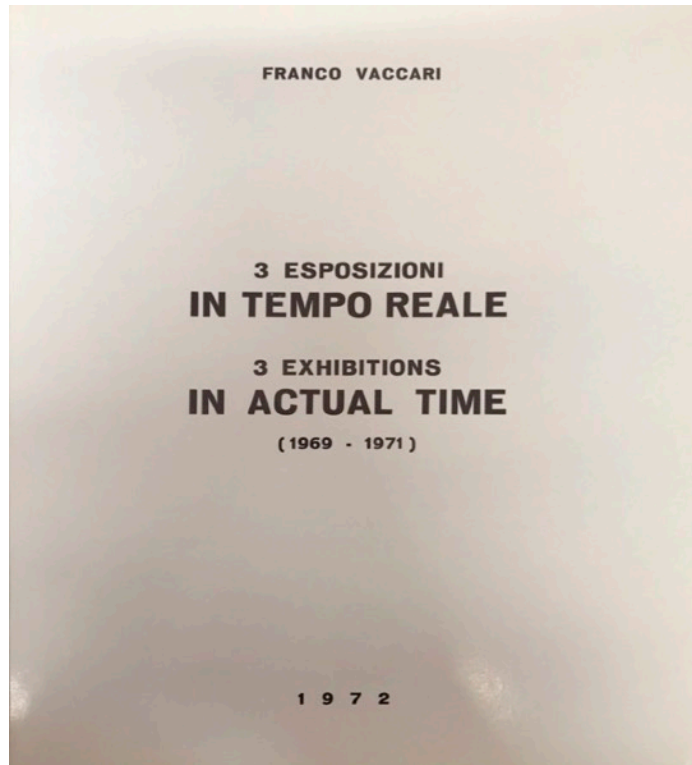


Fig. 40: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, frontespizio.

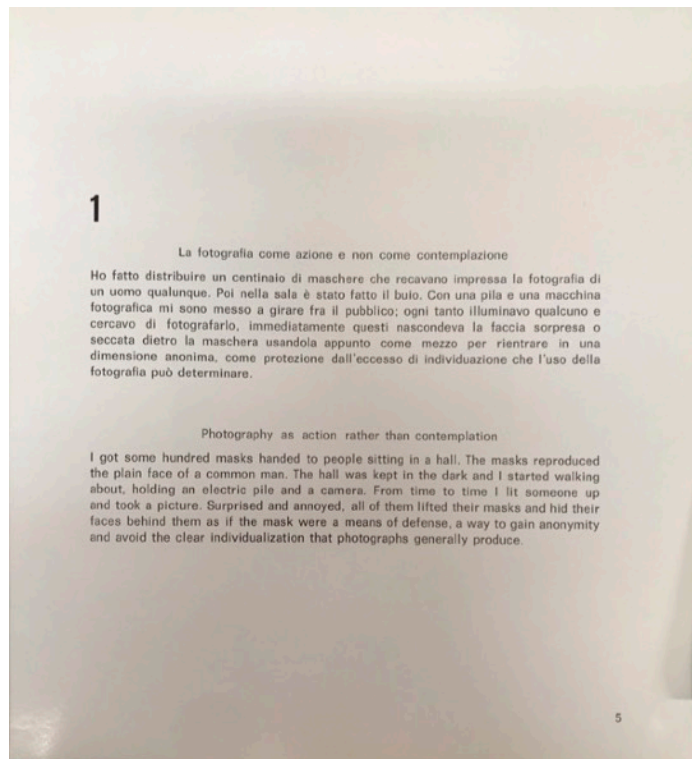


Fig. 41: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 5.

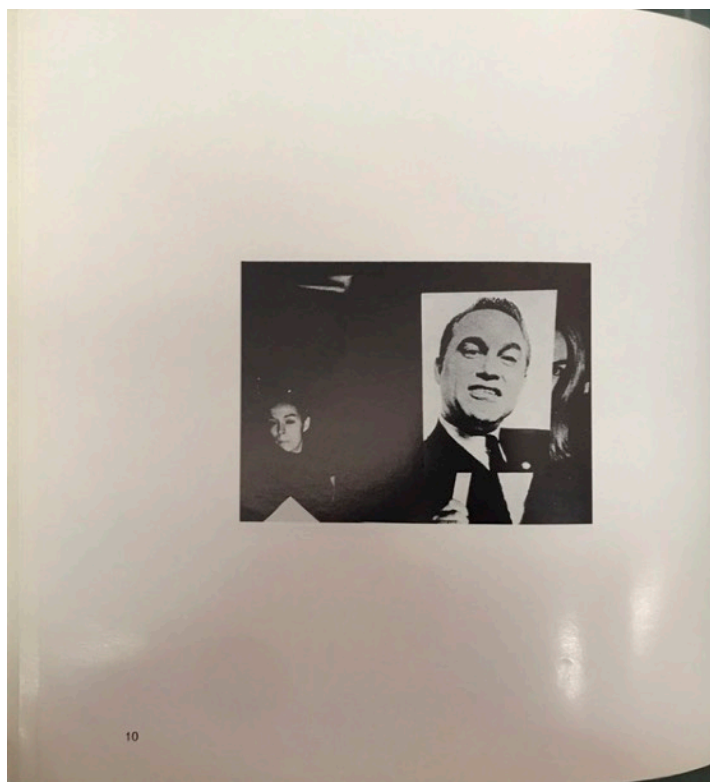


Fig. 42: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 10.

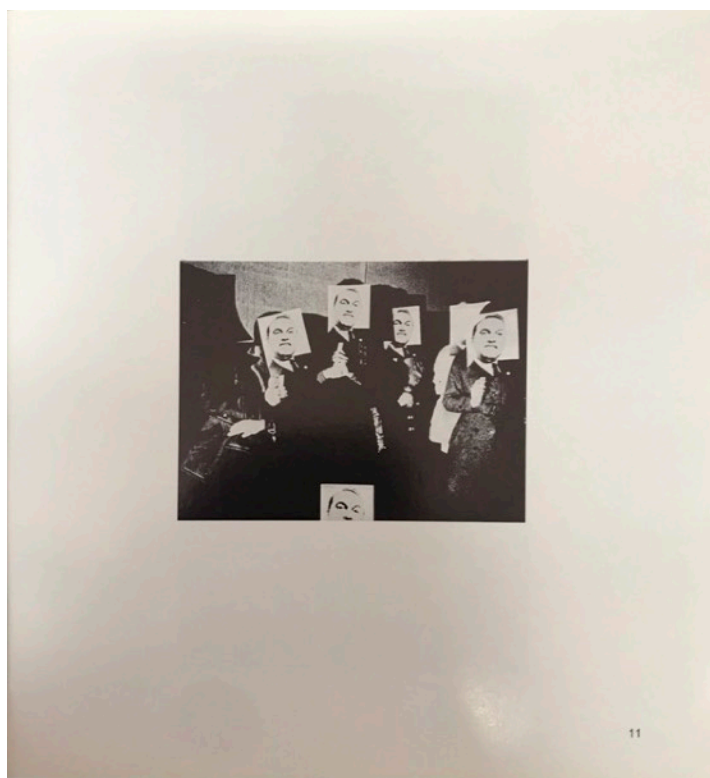


Fig. 43: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 11.

2

Sono andato alla Stazione FF.SS. seguito da due fotografi che con macchine Polaroid testimoniavano istante per istante del mio viaggio. Mi hanno fotografato mentre prendevo il biglietto, comperavo il giornale, mi facevo lucidare le scarpe, salivo sul treno, scendevo, prendevo un taxi. Arrivato alla Galleria 2000 ho attaccato le fotografie ad una parete e il biglietto l'ho messo in una apposita scatola appesa alla parete di fronte. I due fotografi hanno continuato a scattare e le nuove fotografie venivano aggiunte alle altre; la mostra in questo modo si autoconstruiva, si autoalimentava. Chi era venuto per assistere veniva immediatamente incorporato, moltiplicato, registrato, bloccato in istanti irripetibili e questo distruggeva lo spazio della contemplazione per aprire quello dell'azione. A un certo momento ho ripreso il biglietto e me ne sono andato.

I went to the station and two photographers followed me with their cameras step by step. They took me while I was getting my ticket, paying for the paper, buffing my shoes, getting on and out the train, taking a taxi. After reaching « Gallery 2000 », I hung the pictures on a wall and put the ticket into a box hanging on the opposite wall; meanwhile the two photographers went on taking pictures and the new snaps were lined next to the previous ones. Thus the exhibition was being formed and enlarged automatically. The people who had come to visit the Gallery were immediately photographed, fixed, multiplied - which gave no room to contemplation, but helped broaden action. Then I took my ticket out of the box and went away.

17

Fig. 44: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 17.



18

Fig. 45: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 18.



Fig. 46: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 22.



Fig. 47: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 29.



Fig. 48: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 30.

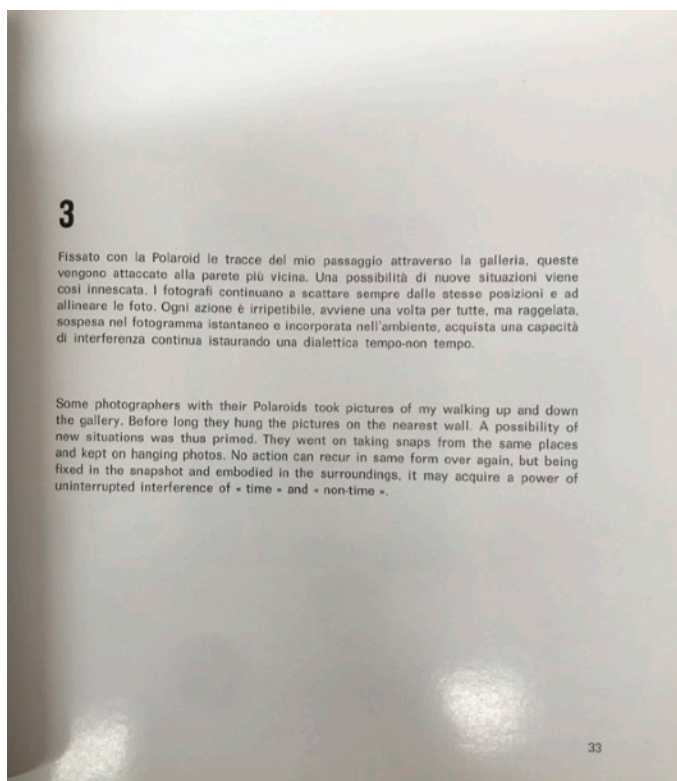


Fig. 49: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 33.

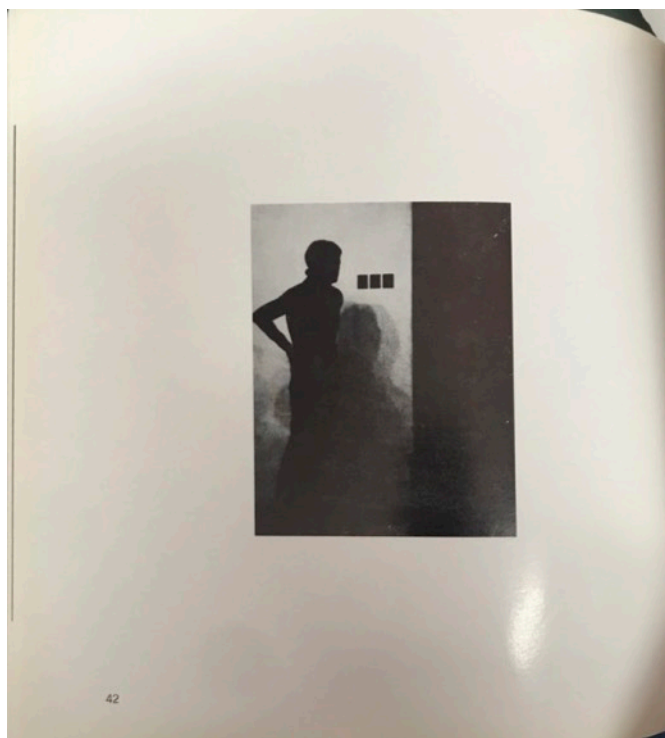


Fig. 50: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 42.



Fig. 51: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 47.



Fig. 52: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973, 170 pagine, cm 27,5 x 21,5, copertina.

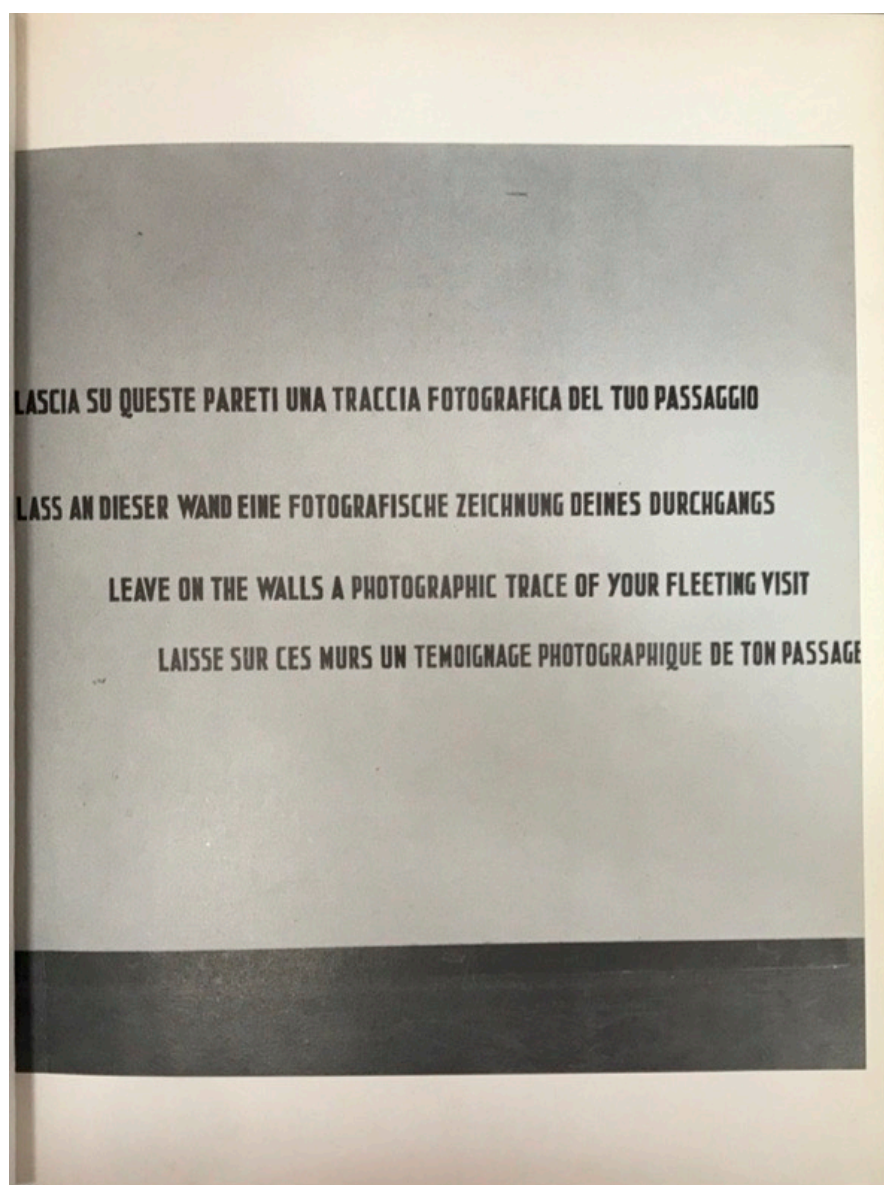


Fig. 53: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973, 170 pagine, cm 27,5 x 21,5, pagine non numerate.

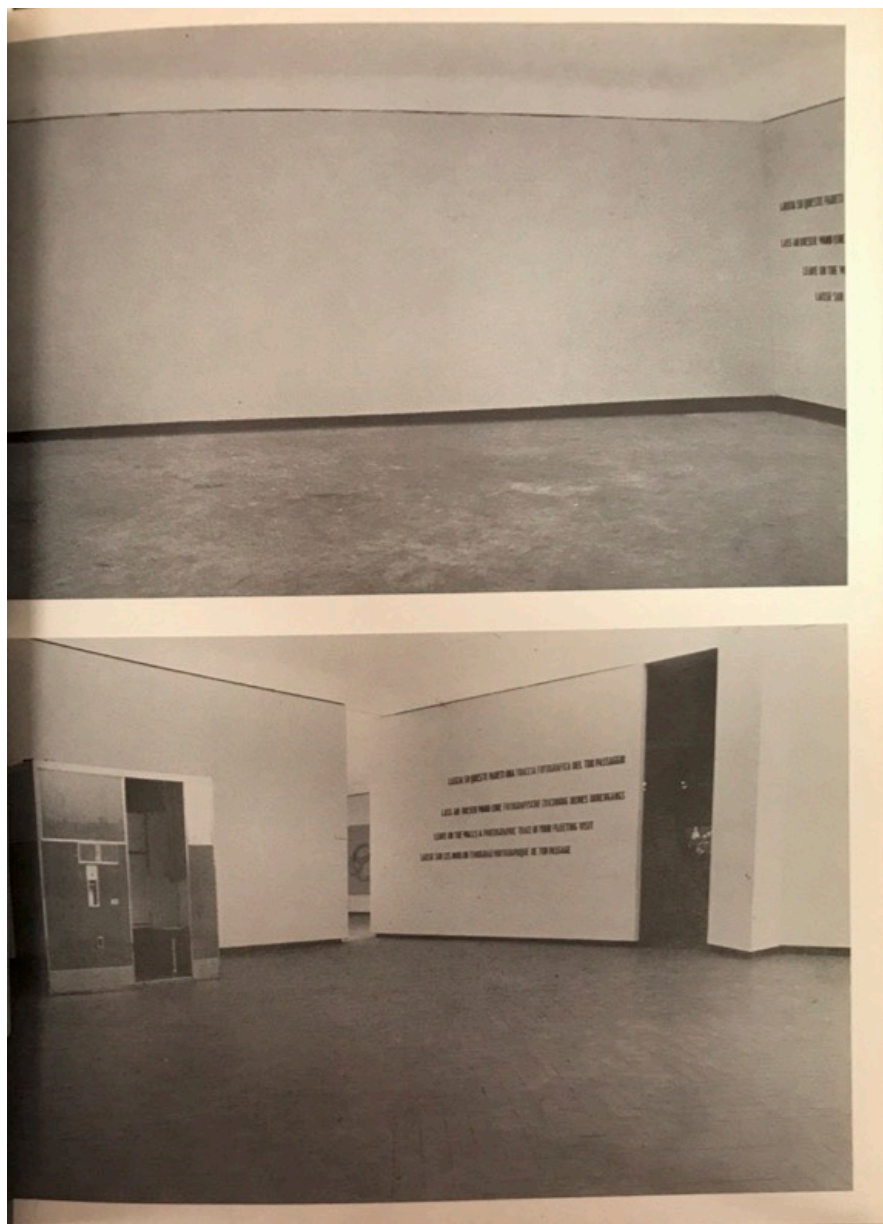


Fig. 54: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale*. *Exposition en temps reel*. *Ausstellung in wirklicher zeit*. *Exhibition in real time*. *La fotografia come azione e non come contemplazione*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973, 170 pagine, cm 27,5 x 21,5, pagine non numerate.

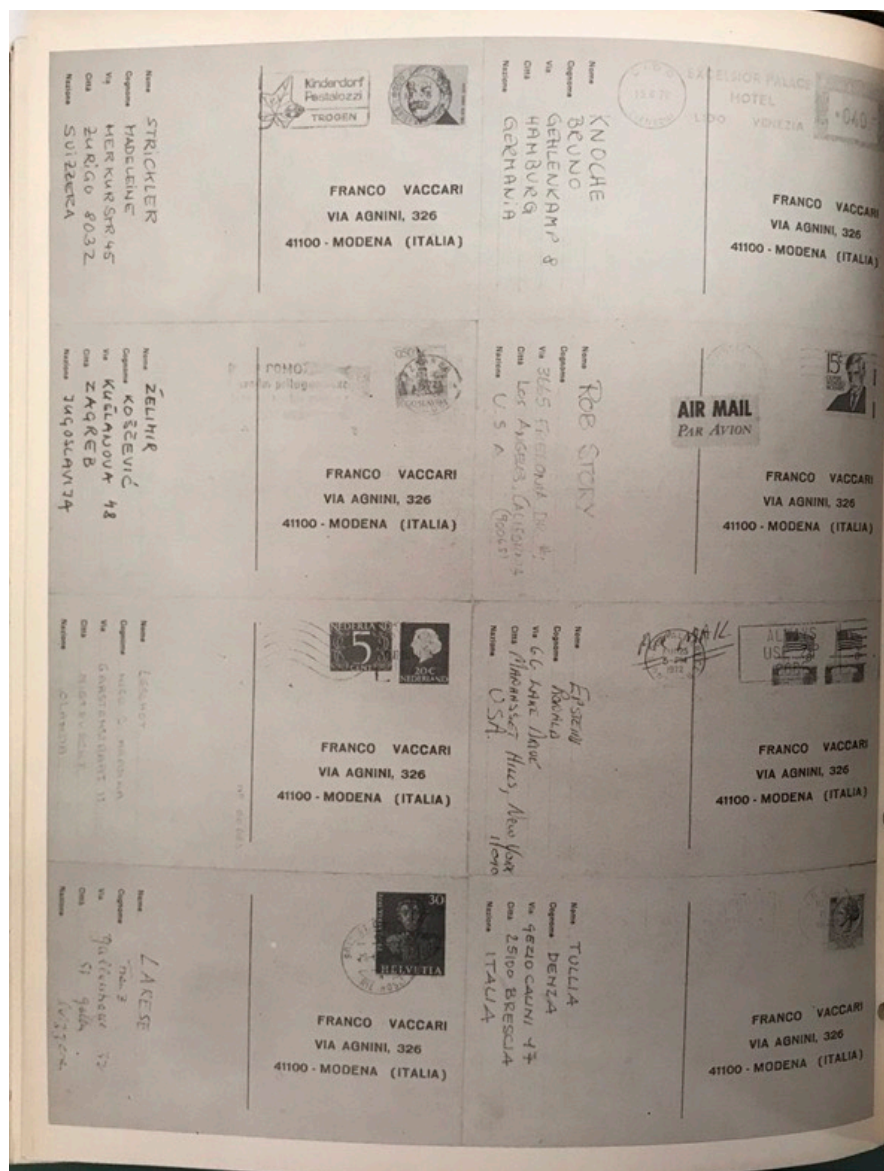


Fig. 55: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973, 170 pagine, cm 27,5 x 21,5, pagine non numerate.

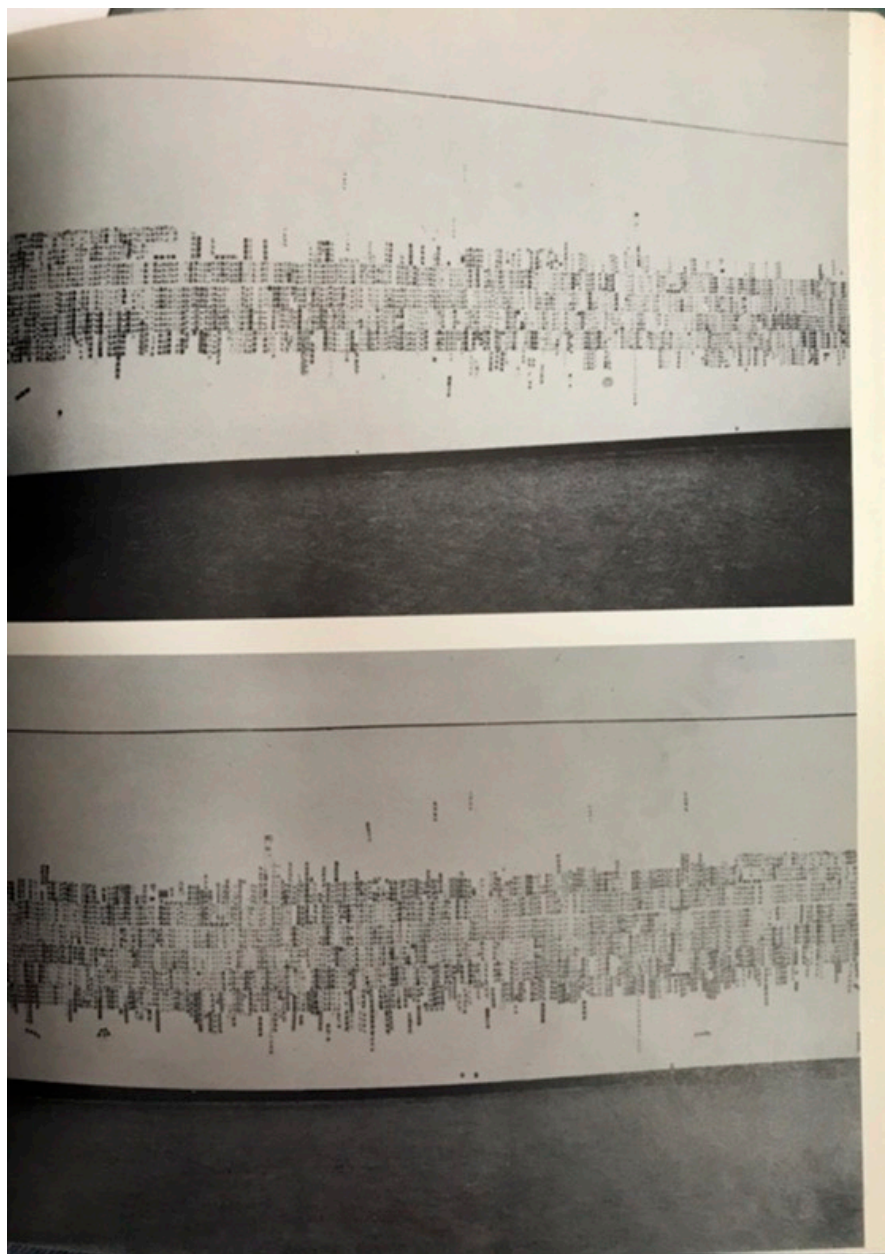


Fig. 56: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973, 170 pagine, cm 27,5 x 21,5, pagine non numerate.

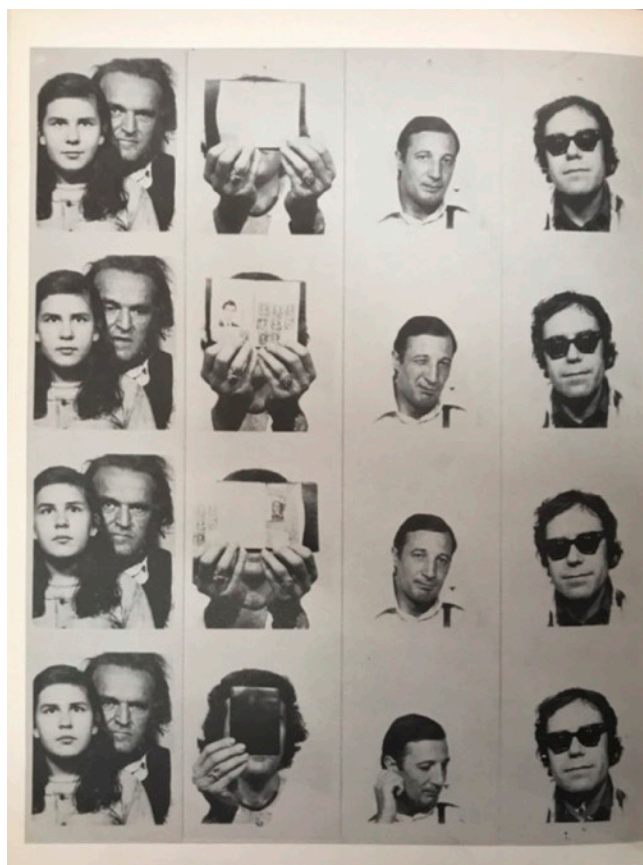


Fig. 57: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973, 170 pagine, cm 27,5 x 21,5, pagine non numerate.

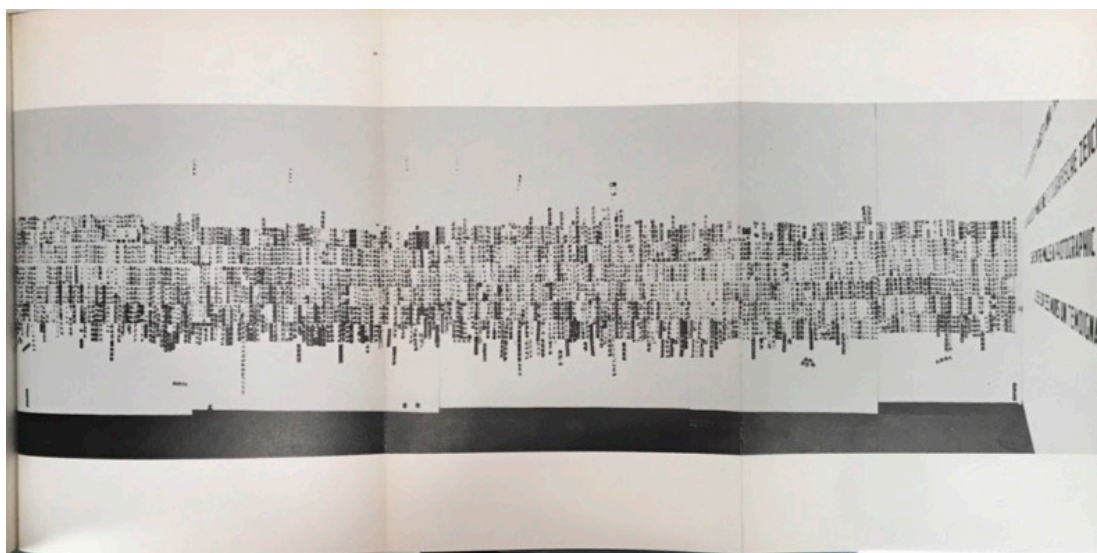


Fig. 58: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale. Exposition en temps reel. Ausstellung in wirklicher zeit. Exhibition in real time. La fotografia come azione e non come contemplazione*, Pollenza, La Nuova Foglio Editrice, 1973, 170 pagine, cm 27,5 x 21,5, pagina ad ante.



Fig. 59: Franco Vaccari, *La scultura buia*, Vaccari F., *La scultura buia*, Piacenza, Ed. Centro di Comunicazione Visiva, 1968, 16 pagine di cui quattro in plastica nera, cm 23 x 22,5, copertina.



Fig. 60: Franco Vaccari, *La scultura buia*, Vaccari F., *La scultura buia*, Piacenza, Ed. Centro di Comunicazione Visiva, 1968, 16 pagine di cui quattro in plastica nera, cm 23 x 22,5, pagine non numerate.



Fig. 61: Franco Vaccari, *La scultura buia*, Vaccari F., *La scultura buia*, Piacenza, Ed. Centro di Comunicazione Visiva, 1968, 16 pagine di cui quattro in plastica nera, cm 23 x 22,5, pagine non numerate.

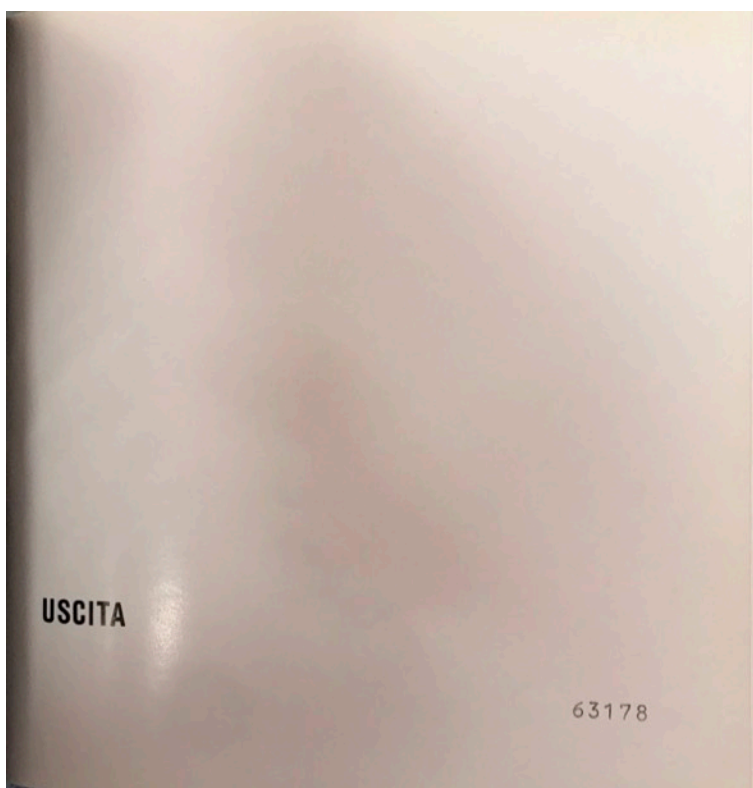


Fig. 62: Franco Vaccari, *La scultura buia*, Vaccari F., *La scultura buia*, Piacenza, Ed. Centro di Comunicazione Visiva, 1968, 16 pagine di cui quattro in plastica nera, cm 23 x 22,5, pagine non numerate.



Fig. 63: Franco Vaccari, *3 esposizioni in tempo reale/3 exhibitions in actual time*, Modena, Toschi, 1972, 50 pagine, cm 21,5 x 20,5, pagina 9.

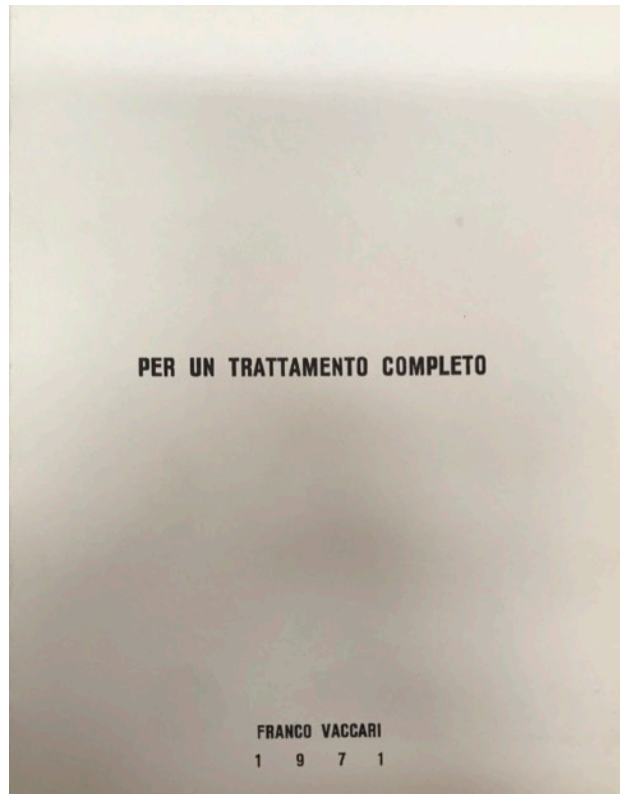


Fig. 64: Franco Vaccari, *Per un trattamento completo*, Modena, Toschi, 1971, 40 pagine, cm 19 x 14,5, copertina.



Fig. 65: Franco Vaccari, *Per un trattamento completo*, Modena, Toschi, 1971, 40 pagine, cm 19 x 14,5, pagine non numerate.



Fig. 66: Franco Vaccari, *Per un trattamento completo*, Modena, Toschi, 1971, 40 pagine, cm 19 x 14,5, pagine non numerate.

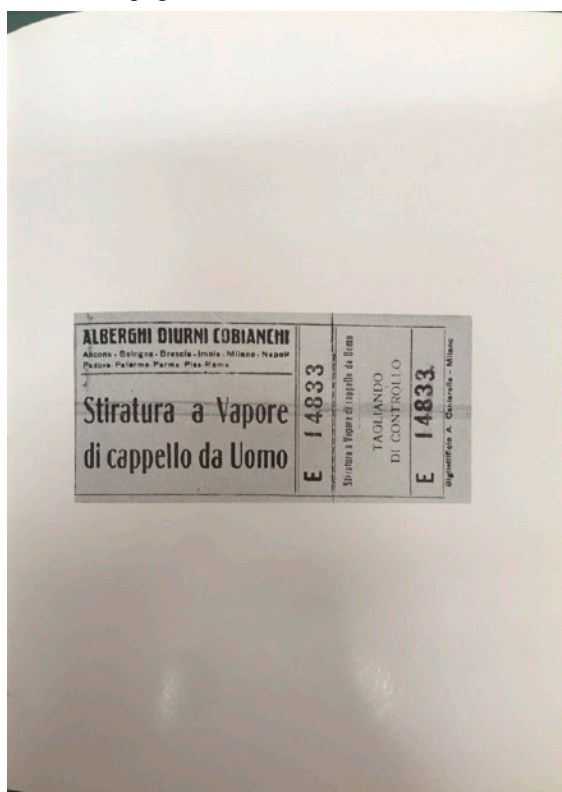


Fig. 67: Franco Vaccari, *Per un trattamento completo*, Modena, Toschi, 1971, 40 pagine, cm 19 x 14,5, pagine non numerate.



Fig. 68: Franco Vaccari, *Esibizione 6 marzo 1971 Galleria 2000 Bologna*, Bologna, Galleria 2000, 1971, 12 pagine, cm 21,5 x 19,8, copertina.

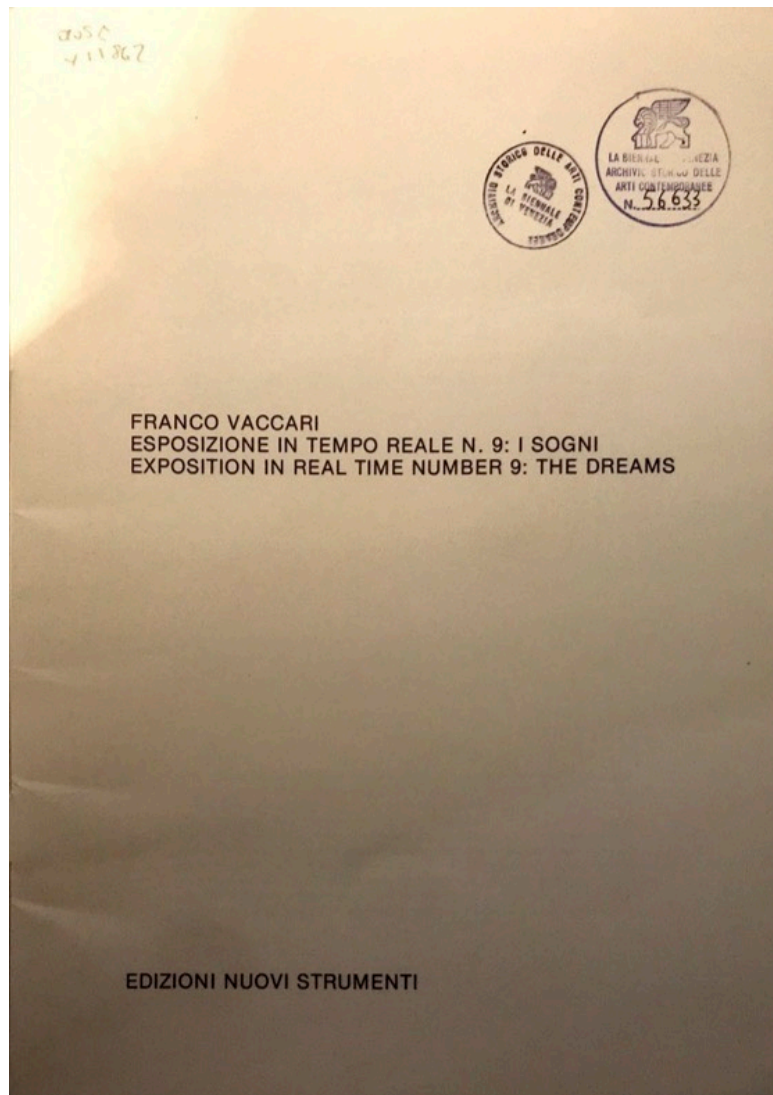


Fig. 69: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1975, 16 pagine, cm 22,5 x 16,5 cm, copertina.

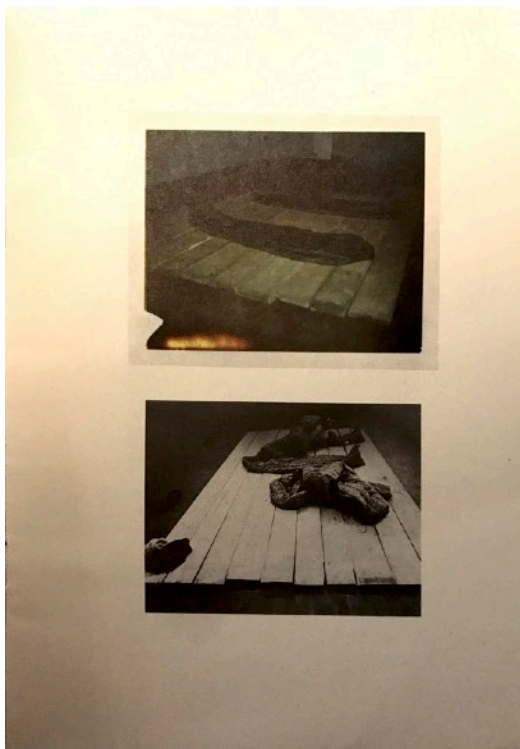


Fig. 70: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1975, 16 pagine, cm 22,5 x 16,5 cm, pagine non numerate.

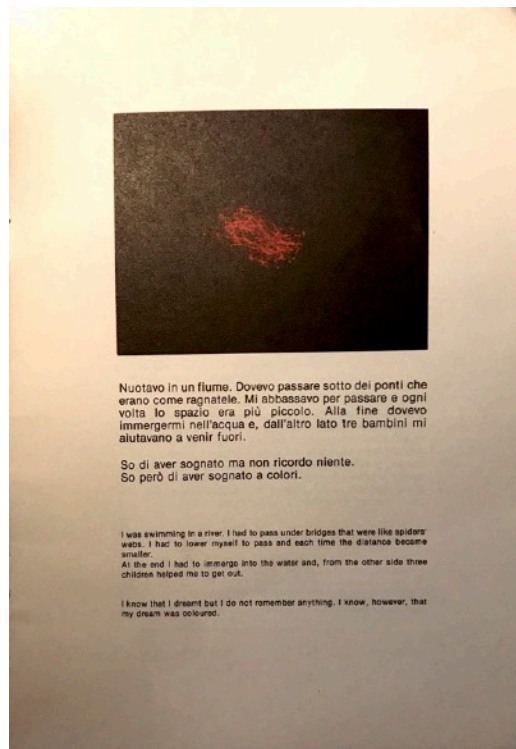


Fig. 71: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1975, 16 pagine, cm 22,5 x 16,5 cm, pagine non numerate.

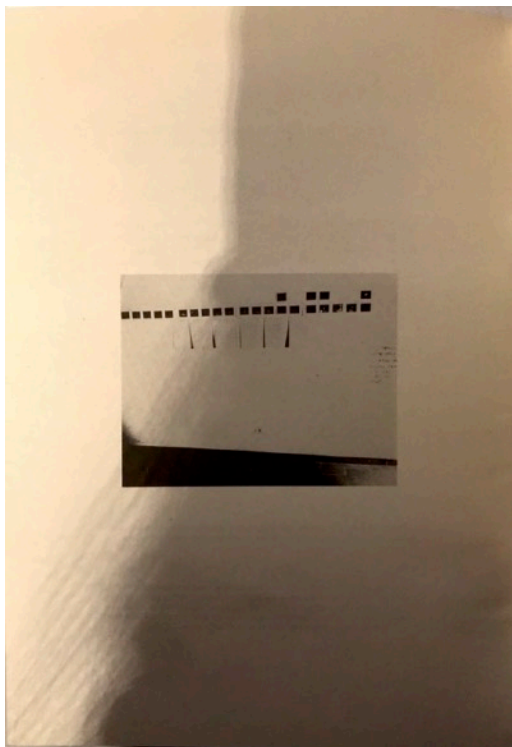


Fig. 72: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1975, 16 pagine, cm 22,5 x 16,5 cm, pagine non numerate.

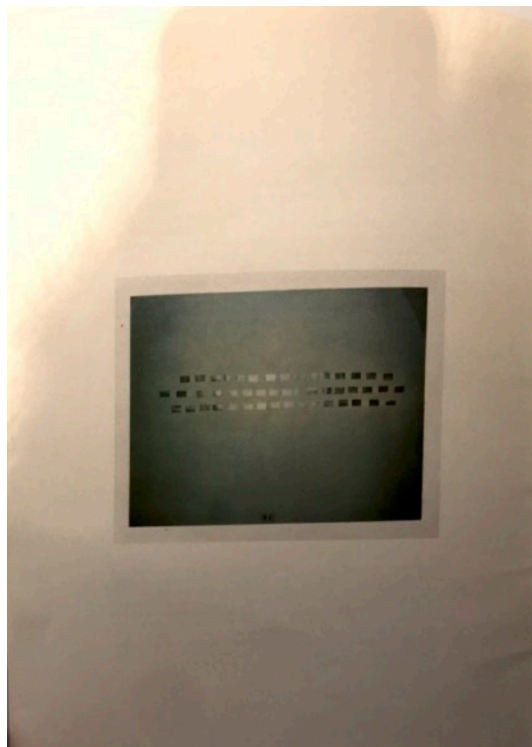


Fig. 73: Franco Vaccari, *Esposizione in tempo reale n. 9: i sogni*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1975, 16 pagine, cm 22,5 x 16,5 cm, pagine non numerate.

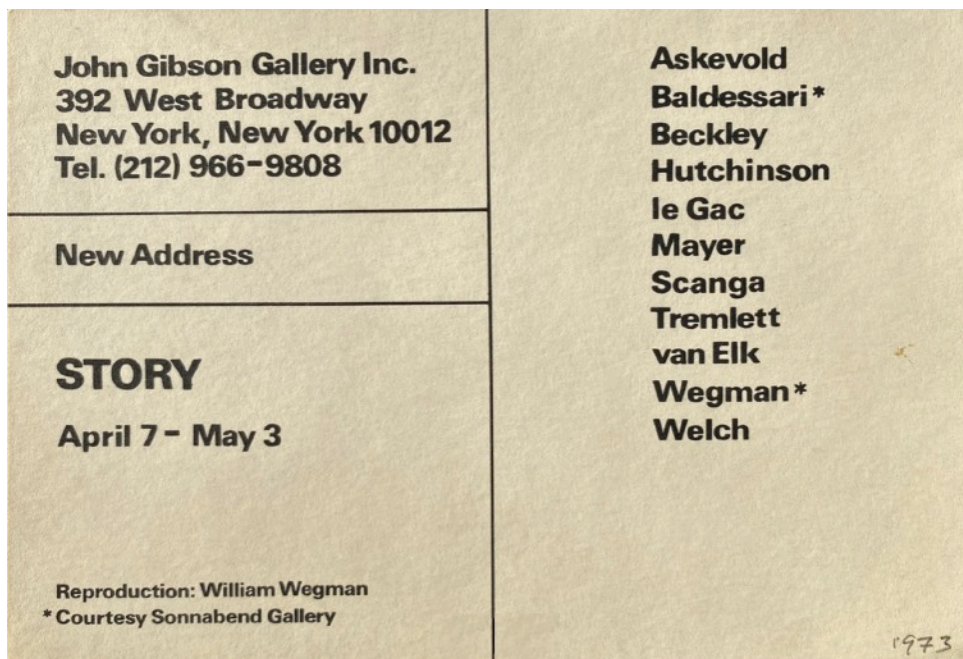


Fig. 74: John Gibson Gallery, cartolina pubblicitaria della mostra *Story*, 1973, stampa su cartoncino, cm 15 x 10,2, J.N. Herlin, Inc. Online Antiquarian Bookshop (da J.N. Herlin, Inc. Online Antiquarian Bookshop <https://www.jeanoelherlin.com/product/story-john-gibson-gallery-inc-april-7-may-3-1973/>)

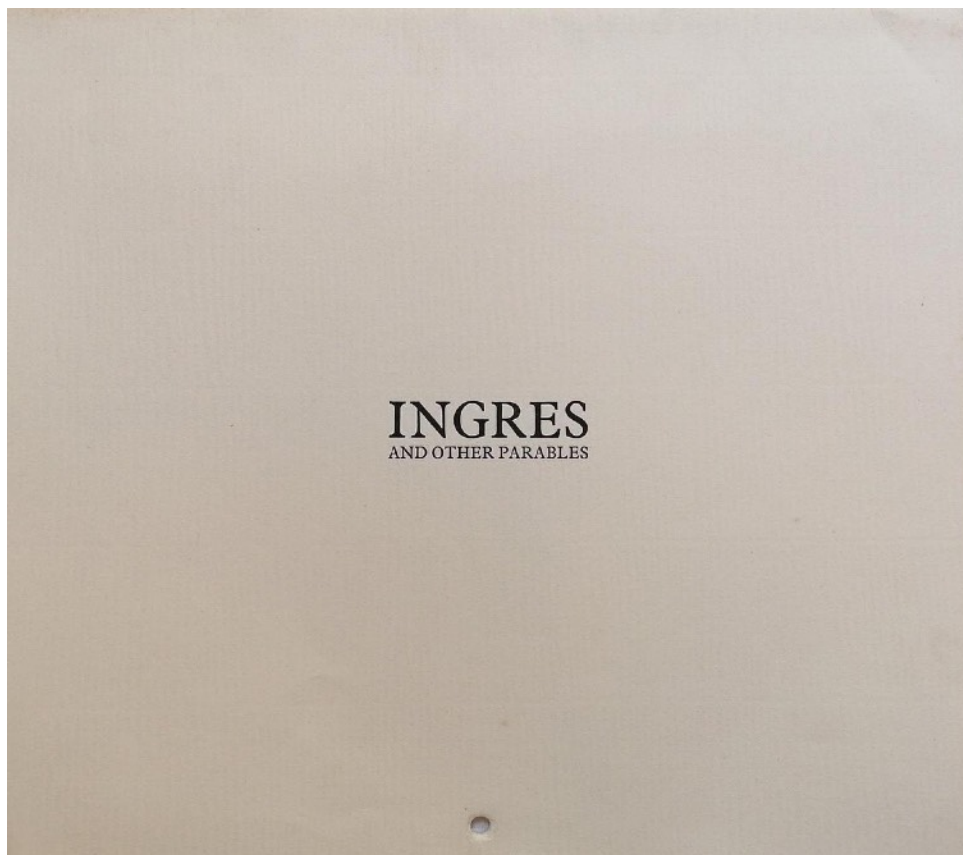


Fig. 75: John Baldessari, *Ingres and other Parables*, 1972, stampa su carta, cm 27 x 31, copertina, Studio Bibliografico Marini (da Studio Bibliografico Marini <https://www.libreriamarini.it/libri-d-artista-e-poesia-visiva/ingres-and-other-pables>).

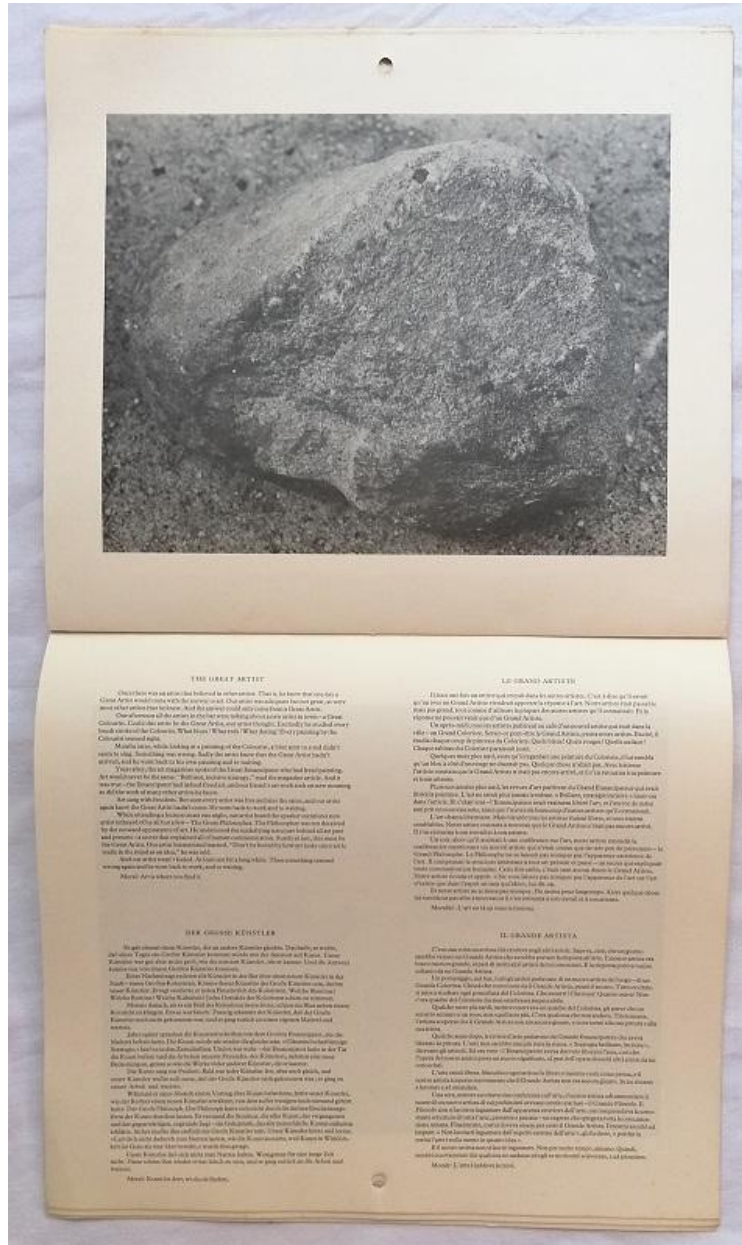


Fig. 76: John Baldessari, *Ingres and other Parables*, 1972, stampa su carta, cm 27 x 31, pagine non numerate, Studio Bibliografico Marini (da Studio Bibliografico Marini <https://www.libreriamarini.it/libri-d-artista-e-poesia-visiva/ingres-and-other-pables>).

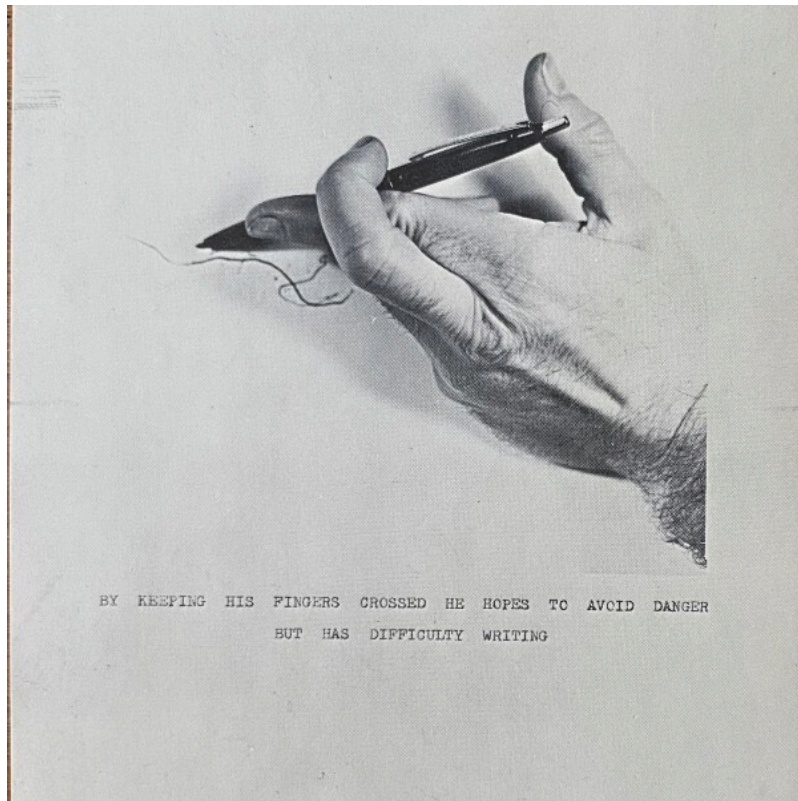


Fig. 77: William Wegman, *By keeping his fingers crossed he hopes to avoid danger but has difficulty writing*, fotografia e testo a macchina, J.N. Herlin, Inc. Online Antiquarian Bookshop (da J.N. Herlin, Inc. Online Antiquarian Bookshop <https://www.jeannoelherlin.com/product/story-john-gibson-gallery-inc-april-7-may-3-1973/>).

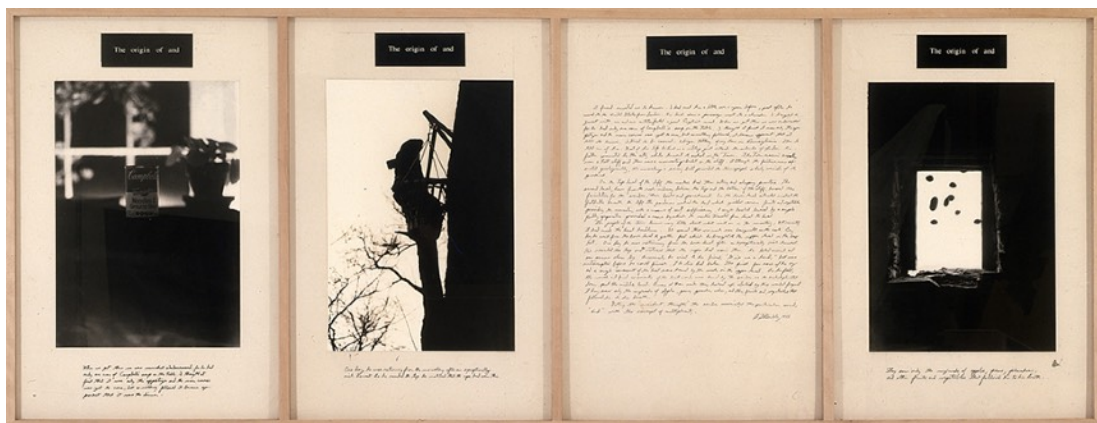


Fig. 78: Bill Beckley, *The Origin of And*, 1972, fotografia e testo, Bill Beckley (da Bill Beckley website <http://bill-beckley.com/works-1970.html>).



Fig. 79: Bernadette Mayer, *Memory*, 1971, fotografia e testo scritto a mano, Bernadette Mayer (da Bernadette Mayer website <https://www.bernadette-mayer.com/memory-1>).

Narrative Art

*An exhibition of works by David Askevold, Didier Bay,
Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac,
and Roger Welch, with a preface by James Collins.*

1974

*Palais des Beaux-Arts
10, Rue Royale, Bruxelles
26 Septembre - 3 Novembre*

A. DORVILLE STUDI
RO DI
74
37
ria dell'Arte,
Spettacolo

Fig. 80: Collins J. (testo di), *Narrative Art. An exhibition of works by David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac and Roger Welch, with a preface by James Collins. 1974*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 26 settembre - 3 novembre 1974), Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1974, 50 pagine, cm 29,7 x 21, copertina.

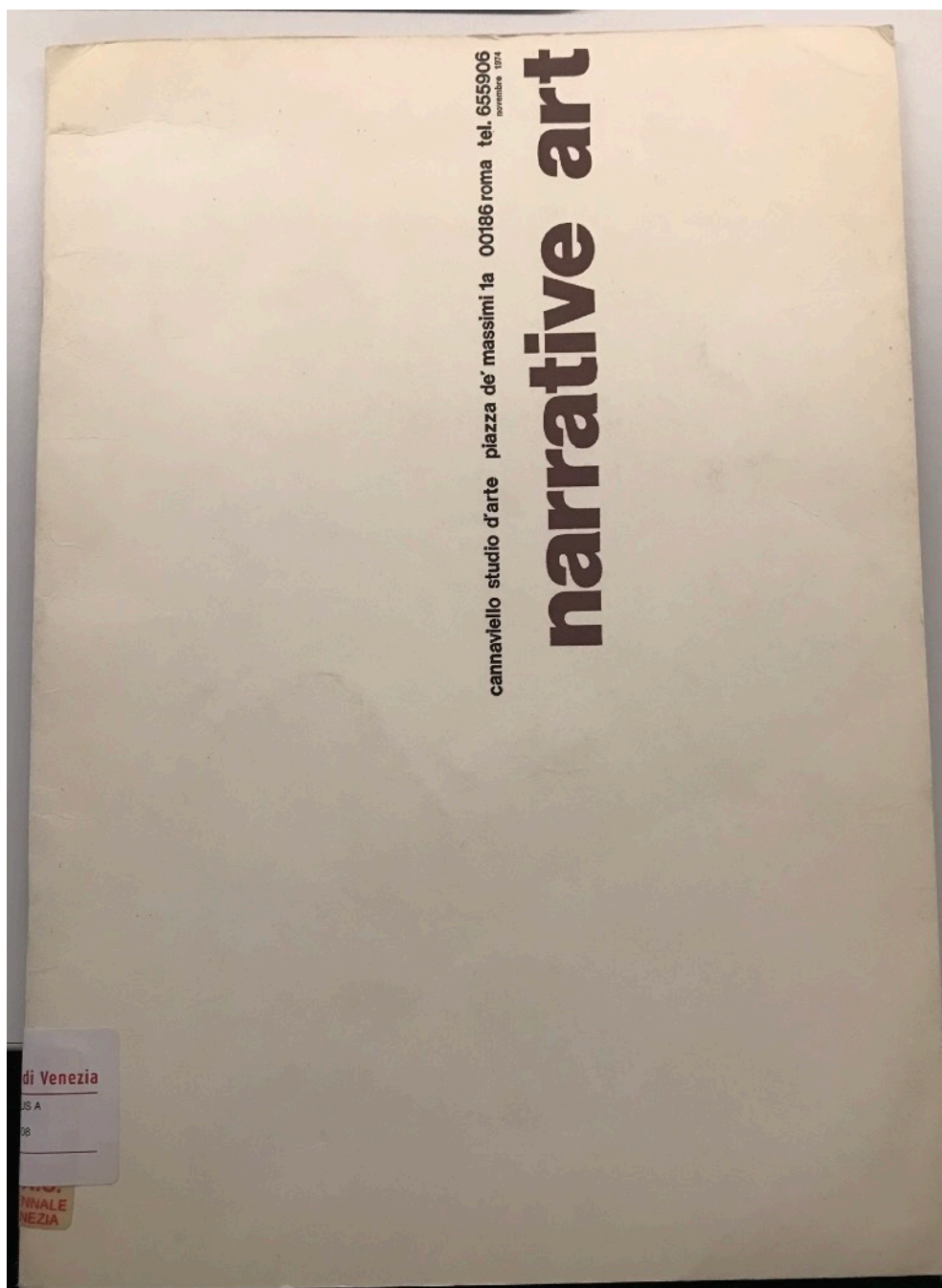


Fig. 81: Menna F. (a cura di), *Narrative Art*, catalogo della mostra (Roma, Cannaviello Studio d'Arte, novembre 1974), Roma, Cannaviello Studio d'Arte, 1974, 24 pagine, cm 30 x 21,5, copertina.

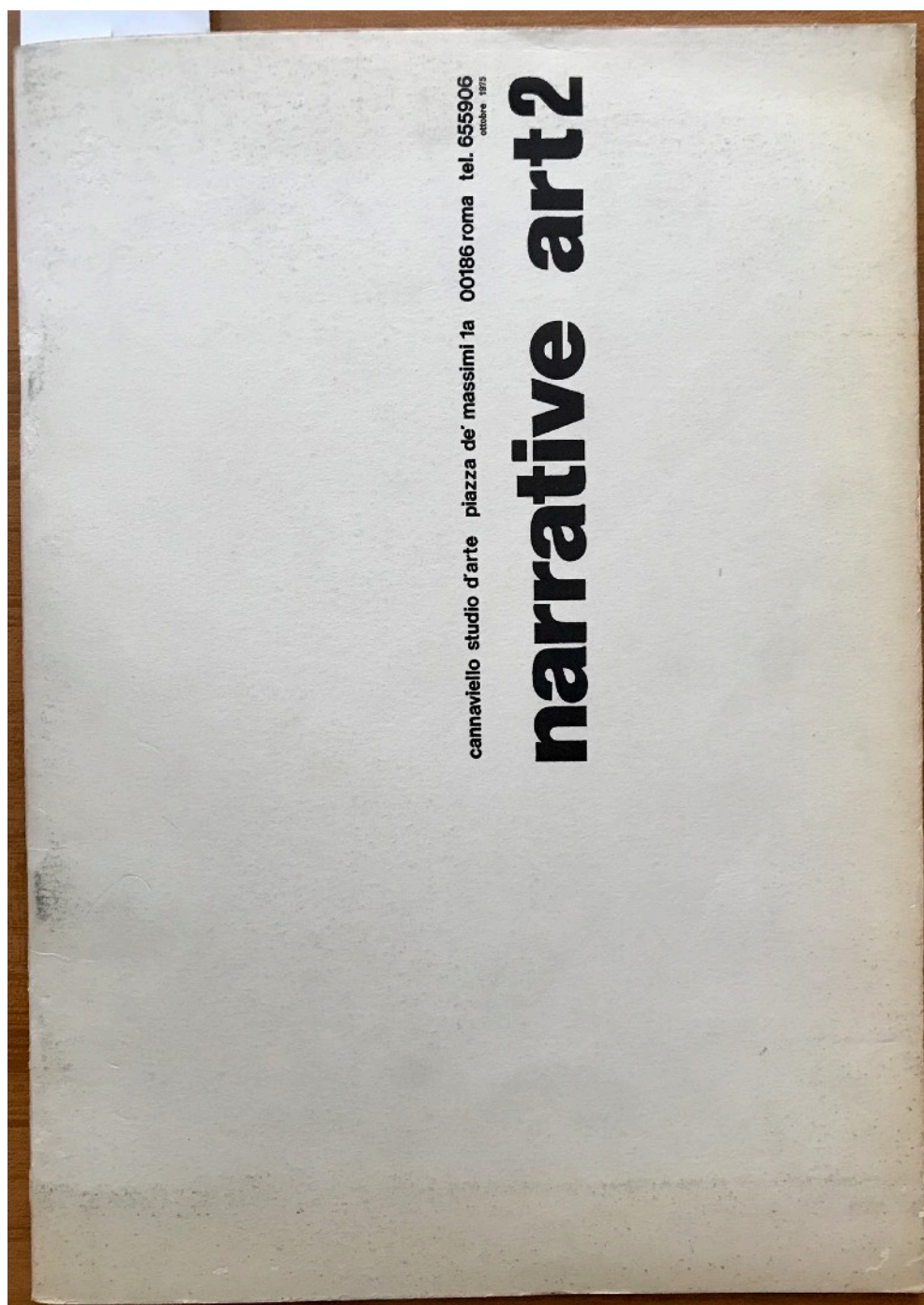


Fig. 82: Bonito Oliva A. e Menna F. (a cura di), *Narrative Art 2*, catalogo della mostra (Roma, Cannaviello Studio d'Arte, ottobre 1975), Roma, Cannaviello Studio d'Arte, 1975, 44 pagine, cm 30 x 21,5, copertina.

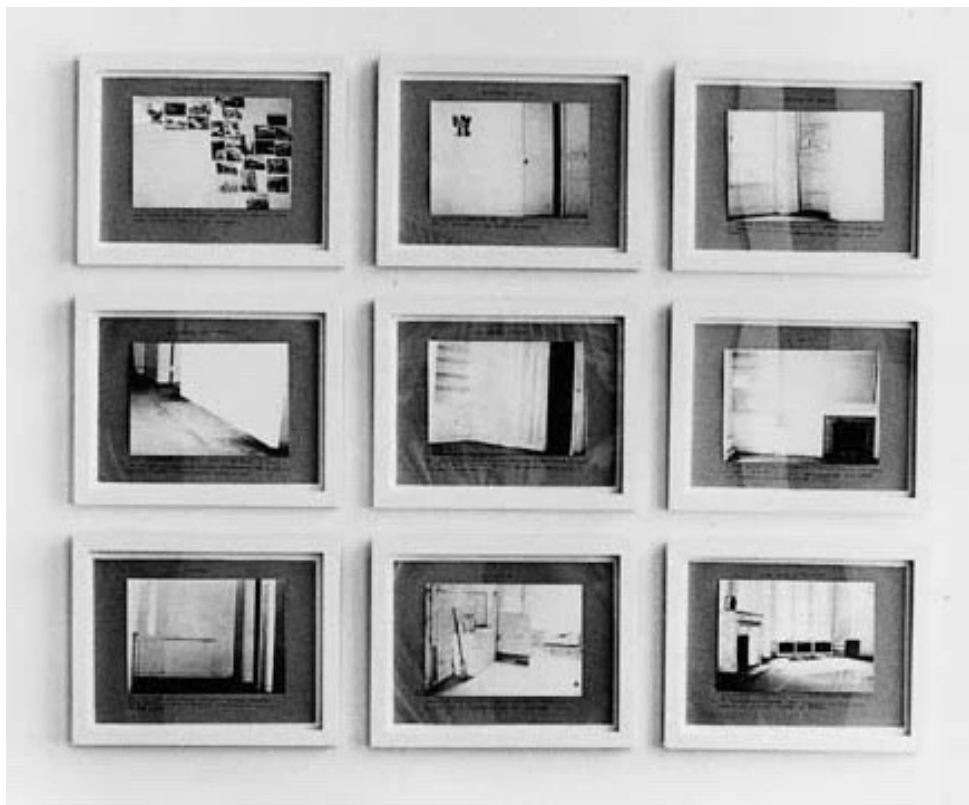


Fig. 83: Christian Boltanski, *L'Appartement de la rue de Vaugirard*, 1973, fotografie e testo scritto a mano, cm 22 x 30, collezione privata (da Christie's <https://www.christies.com/en/lot/lot-1308892>).



Fig. 84: Jean Le Gac, *Le peintre*, 1974, fotografie e testo a macchina, cm 75 x 100, collezione privata (da MutualArt <https://www.mutualart.com/Artwork/The-Painter/E505F04CD63C8EDF?freeunlock=4E7AC3EF89926186>).

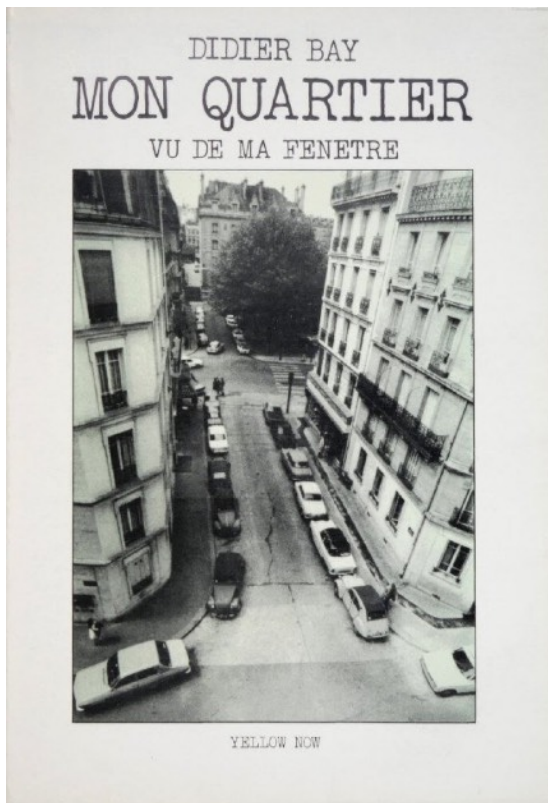


Fig. 85: Didier Bay, *Mon quartier (vu de ma fenêtre)*, Liège, Yellow Now, 1977, 246 pagine, cm 20 x 13,8, copertina.



Fig. 86: Peter Hutchinson, *Nude Beach*, 1974, fotografia e testo su cartone con lettera in metallo, cm 137 x 74,5, Galleria P420 (da Galleria P420 <http://www.p420.it/it/mostre/narrative-works>).



Fig. 87: Mac Adams, *The Toaster*, 1976, fotografia su gelatina, cm 73 x 83,5, MoMA (da MoMA https://www.moma.org/collection/works/54527?artist_id=8252&page=1&sov_referrer=artist).



Fig. 88: Franco Vaccari, *700km di esposizione*, 1972, fotografie a colori, cm 12 x 18 cad (cm 36 x 72 totale), Galleria P420 (da Galleria P420 <http://www.p420.it/it/artisti/vaccari-franco>).

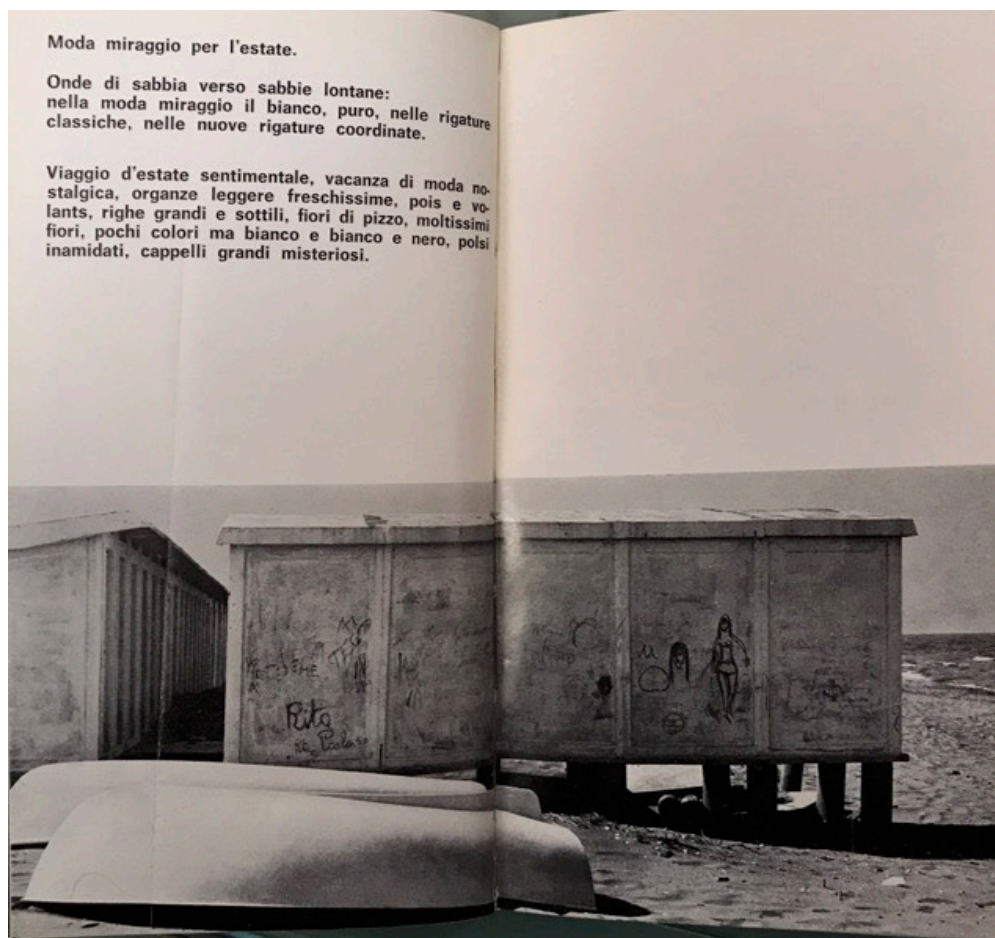


Fig. 89: Franco Vaccari, *Strip-street*, Paris, Agenzia, 1969, 104 pagine, cm 19,5 x 10,5, pagine non numerate.

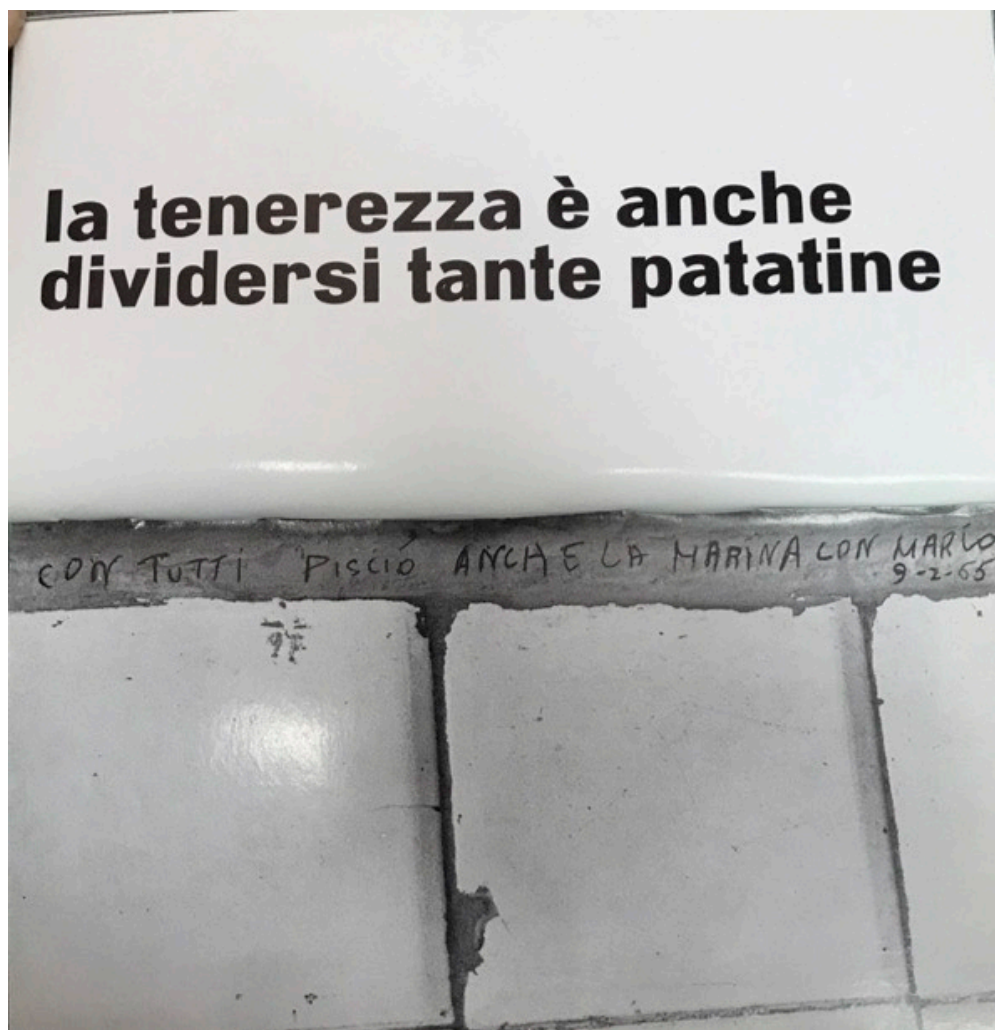


Fig. 90: Franco Vaccari, *Strip-street*, Paris, Agenzia, 1969, 104 pagine, cm 19,5 x 10,5, pagine non numerate.

GLOBAL TOOLS

Documento 1

Come si vede in copertina, Archizoom Associati, Remo Buti, Casabella, Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, 9999, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, Rassegna, Ettore Sottsass jr., Superstudio, U.F.O. e Ziggurat, riuniti il 12 gennaio 1973 presso la redazione di Casabella, fondano la GLOBAL TOOLS, un sistema di laboratori a Firenze per la propagazione dell'uso di materie tecniche naturali e relativi comportamenti. La GLOBAL TOOLS si pone come obiettivo di stimolare il libero sviluppo della creatività individuale. I corsi che si terranno forniranno le nozioni base necessarie all'uso degli attrezzi e degli strumenti esistenti nei laboratori, nonché informazioni su tecniche specifiche apprendibili in altri luoghi collegati in modi diversi alla GLOBAL TOOLS. L'insegnamento avverrà intorno a temi quali: uso dei materiali naturali e artificiali, sviluppo delle attività creative individuali e di gruppo, uso e tecniche degli strumenti di informazione e comunicazione, strategie di sopravvivenza. La GLOBAL TOOLS si organizza attraverso un comitato tecnico (formato dai rappresentanti dei firmatari del presente documento) che si occuperà della definizione della didattica e del programma funzionale. In successivi avvisi che saranno pubblicati periodicamente su Casabella e Rassegna, verranno comunicati la tipologia didattica, l'arco delle ricerche, il calendario e l'organizzazione della scuola. La segreteria del comitato tecnico è a disposizione per informazioni presso: GLOBAL TOOLS, via delle Mantellate 2/9 - 50129 Firenze.

As one can see from the cover, Archizoom Associati, Remo Buti, Casabella, Riccardo Dalisi, Ugo La Pietra, 9999, Gaetano Pesce, Gianni Pettena, Rassegna, Ettore Sottsass Jr., Superstudio, U.F.O. and Ziggurat, assembled in the offices of Casabella on the 12 January 1973 and founded GLOBAL TOOLS, a system of laboratories in Florence dedicated to promoting the study and use of natural technical materials and their relative behavioural characteristics. The objective of GLOBAL TOOLS is to stimulate the free development of individual creativity.

Courses will be held for communicating the basic information required for the proper use of our laboratory instruments and equipment; information will also be provided regarding specific techniques taught in other centres connected in various ways with GLOBAL TOOLS.

The teaching programme will deal with such subjects as: the use of natural and artificial materials, the development of individual and group creative activities, the use and techniques of information and communications media, and techniques of survival.

GLOBAL TOOLS is organized along the lines of a technical committee (consisting of the representatives of the signatories of the present document) which will be responsible for drawing up the teaching programme and the operational programme. From time to time Casabella and Rassegna will publish subsequent notices regarding the teaching programme, the range of research projects, the academic calendar and the school organization. Requests for information should be addressed to the Secretary, GLOBAL TOOLS, via delle Mantellate 2/9 - 50129 Florence, Italy.

Fig. 91: Global Tools, *GLOBAL TOOLS. Documento 1*, in "Casabella", n. 377, maggio 1973, p. 4.

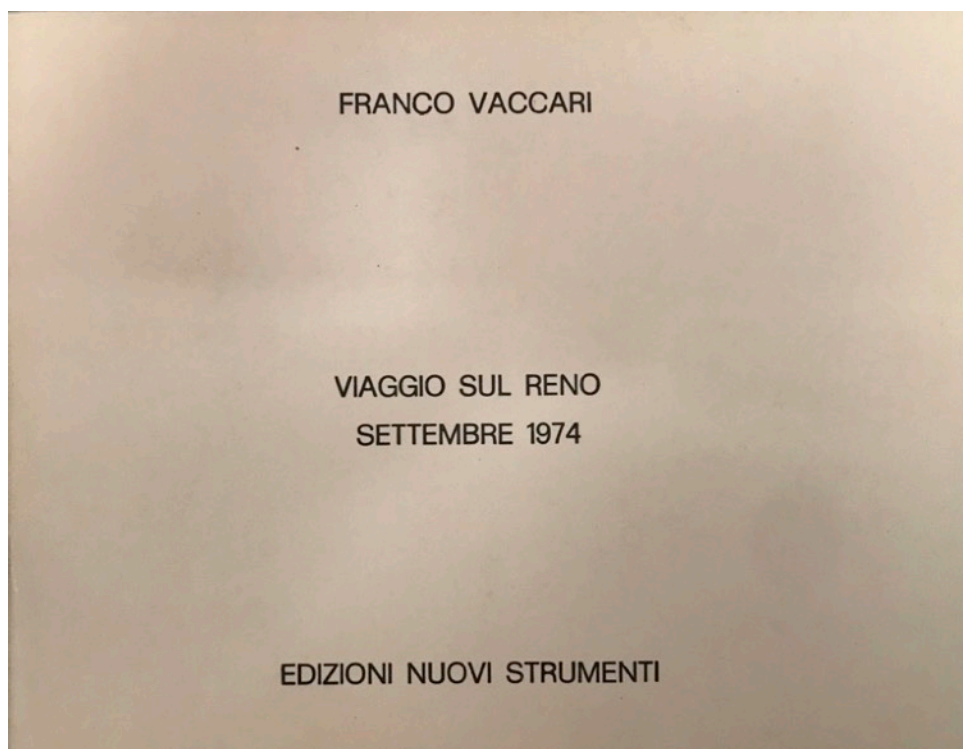


Fig. 92: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, copertina.



Fig. 93: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, pagine non numerate.



Fig. 94: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, pagine non numerate.



Fig. 95: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, pagine non numerate.

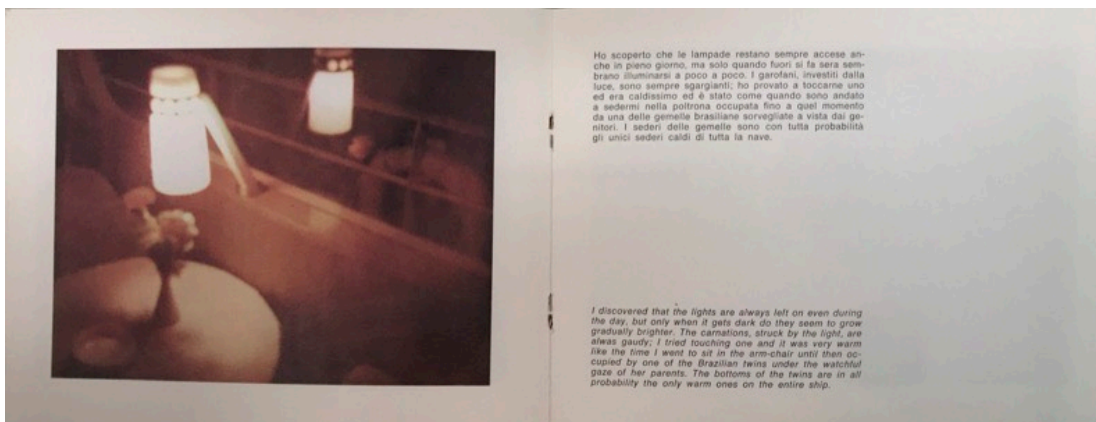


Fig. 96: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, pagine non numerate.



Fig. 97: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, pagine non numerate.

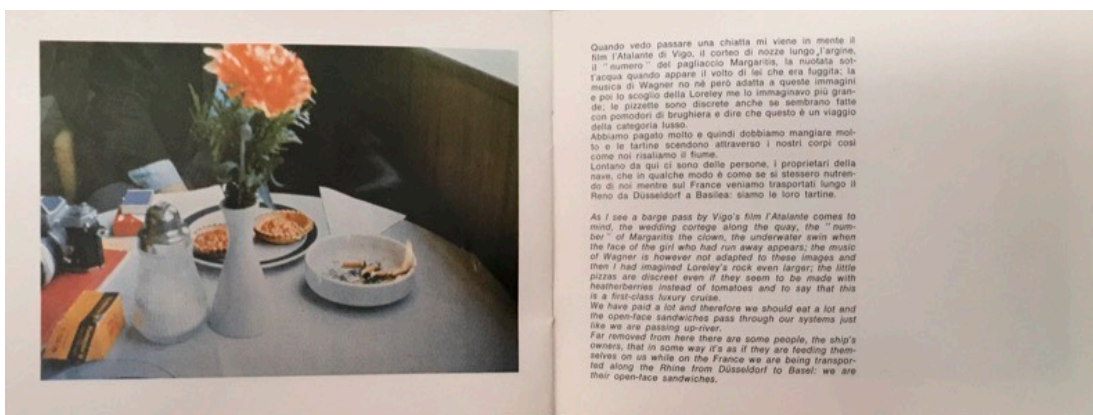


Fig. 98: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, pagine non numerate.



Fig. 99: Franco Vaccari, *Viaggio sul Reno. Settembre 1974*, Brescia, Edizioni Nuovi Strumenti, 1976, 24 pagine, cm 16 x 21, pagine non numerate.

APPENDICE

Intervista telefonica a Franco Vaccari, 16 marzo 2021.

Innanzitutto vorrei chiederle la motivazione per cui ha scelto spesso la forma del libro. Il fatto che il libro sia un oggetto che circola più facilmente tra le persone ed incute meno “timore” rispetto a un’opera di dimensioni più grandi può aver avuto un ruolo nella scelta?

L’oggetto libro mi è sempre interessato molto. Sono stato anche collezionista di libri: per esempio ho una collezione discreta dei libri futuristi italiani, di prime edizioni e di libri di poesia. Il libro è sempre stato un’oggetto che mi ha interessato moltissimo ed è molto flessibile per gli usi che uno ne può fare.

Come funziona quando decide di stampare un libro d’artista? Sceglie lei il formato, i materiali, il numero di copie, ...?

Questa è proprio la definizione di libro d’artista: il libro d’artista nell’accezione dell’ultima metà del secolo scorso è proprio un oggetto in cui l’artista è l’unico responsabile, dalla scelta dei materiali al carattere, all’illustrazione, eccetera.

Questa è proprio la definizione di libro d’artista. Un libro d’artista non è un libro in cui vi siano delle immagini fatte da un artista. Per esempio i libri illustrati da Picasso non sono nella versione attuale della definizione del libro d’artista dei libri di artista, ma sono libri illustrati da un artista, per quanto grande come Picasso. Invece i libri d’artista sono quegli oggetti che vengono definiti tali a partire dalla prima metà degli anni Sessanta. Anzi, c’è una specie di capostipite: il padre fondatore dei libri d’artista è l’americano Ed Rouscha. Il primo libro col quale ha affrontato questo tipo di corrente è del 1963 ed è intitolato *Twentysix Gasoline Stations*.

Ne Le tracce non è più lei a creare le poesie, ma fotografa dei graffiti e delle immagini pubblicitarie, definite poesie trovate o anonime. Come avveniva la scelta dei graffiti e delle immagini da fotografare? E come ha scelto poi di impaginare le immagini? Ha seguito una logica cronologica o spaziale o di altro tipo?

Mi piacerebbe poi sapere da cosa derivi questo suo interesse “antropologico” e per il comportamento delle persone, che sicuramente poi emerge ancora nelle sue Esposizioni in tempo reale.

Credo di essere stato il primo in Italia a utilizzare la definizione di poesia trovata o anonima con una certa sistematicità. In particolare col libro *Le Tracce*, che è del 1966. Oltretutto, questo anticipa di almeno una decina d’anni l’interesse per il graffitismo.

Questo interesse per la dimensione antropologica di un prodotto, che io considero artistico, mi sembra un interesse giusto: il fatto di dare interesse alla dimensione antropologica deriva da un allargamento di interesse per quanto riguarda la dimensione poetica di uno scritto. Questo in effetti mi ha sempre interessato.

In questo senso, anche qui devo trovare degli anticipatori: sono stati i surrealisti francesi, che avevano usato questo interesse in una dimensione abbastanza ignota, sconosciuta e non praticata in altri paesi.

Io in particolare ho avuto interesse per un libro, di cui poi sono riuscito anche a trovare la prima edizione in francese, che è *Le Paysan de Paris* di Louis Aragon. È un libro importante per quanto riguarda la mia storia personale, perché mi ha aperto diverse strade, non soltanto quella della poesia anonima o poesia trovata.

Non è in senso stretto un libro di poesia anonima o trovata, però riguarda un tipo di poesia che esula da quello classico delle poesie pubblicate, ma si riferisce a delle scritte che si possono incontrare in ambienti particolari e non nate per un diretto desiderio di comunicazione poetica, per esempio le scritte che si possono trovare in luoghi come gli alberghi diurni. Io ho fatto anche un lavoro su due alberghi diurni Cobianchi di Milano, quello di piazza Duomo e un altro che è stato chiuso parecchio tempo fa, che era un ambiente abbastanza lussuoso e ricercato: l’albergo diurno Cobianchi di Piazzale Oberdan.

Vari altri suoi libri d’artista sono dedicati alle Esposizioni in tempo reale, per esempio anche a quella di Venezia del 1972, di cui poi ha pubblicato il libro con Barilli.

Il libro in questo caso è una fissazione di quello che Barilli definirebbe un “comportamento”, ma per tenere traccia di queste sue operazioni artistiche in tempo reale avrebbe potuto anche utilizzare altri media. Ricollegandomi quindi alla prima domanda, come mai ha scelto proprio il libro?

La definizione di “esposizione in tempo reale” è una definizione mia, di cui mi è stata attribuita l’autorialità per esempio da un critico come Gillo Dorfles.

Ho anche utilizzato altri media, dalla fotografia alla registrazione video.

L’ambiente del 1972 è considerato, lo dico io ma penso di poter dire qualcosa di abbastanza riconosciuto, un classico italiano della fotografia. Il libro ultimamente è stato venduto a una cifra che non mi posso neanche permettere.

Riporta buona parte delle foto strip che sono state fatte nel mio ambiente alla Biennale di Venezia del 1972.

Negli anni Settanta è stato accostato alla Narrative Art ed è stato il primo italiano a prendere parte a una mostra di questo tipo di arte.

La scrittura ha sempre fatto parte delle sue opere, fin da Pop esie, e ugualmente ha sempre praticato la fotografia: quando questi due aspetti hanno cominciato a “fondersi” e diventare parte in egual misura delle sue opere?

So che lei inizialmente non conosceva la Narrative Art che all’estero stava prendendo piede e che ha sviluppato la sua ricerca autonomamente nel panorama italiano: che rapporto ha avuto con gli altri artisti associati a questo tipo di arte?

Devo dire che sono considerato il primo autore che ha fatto parte di questa corrente artistica in Italia. Questo grazie a due mostre che sono state fatte dal primo gallerista italiano che si è interessato a questa corrente, che era Cannaviello. Io ero presente nelle prime due mostre che lui ha dedicato a questa corrente artistica.

Pop esie è il primo libro che ho pubblicato.

Io mi interessavo di fotografia e nello stesso tempo questo mi ha portato a esplorare gli ambienti delle città: le scritte che andavo trovando le ho battezzate “poesie anonime o poesie trovate”.

Queste scritte trovate mentre percorrevo le città avevano bisogno della fotografia per essere documentate. Veniva quindi unita sia la pratica della poesia visiva sia quella della fotografia.

Io inizialmente non conoscevo la Narrative Art, anzi mi era venuto a trovare Cannaviello, che aveva visto esposte opere di Narrative Art di autori non italiani, ed era rimasto colpito dalla somiglianza di queste opere con altre mie opere che erano state esposte a Basilea.

Io non sapevo neanche che esistesse questa formula della Narrative Art, e da quel momento, una volta incluso nelle mostre di Cannaviello, mi sono sentito autorizzato a partecipare con questa definizione a questa corrente artistica.

Sono stato qualche volta in mostre dove c'erano artisti stranieri, come Beckley, Askevold, eccetera. Però non sono mai stato in contatto in senso stretto con loro.

Mi incuriosisce molto la sua attenzione, costante in tutto il suo lavoro, per la scrittura. So che lei ha fatto studi scientifici e quindi mi chiedo da dove derivi questo suo interesse.

Ci sono altri artisti che lavorano con la scrittura che la interessano e che l'hanno ispirata nel tempo?

Gli artisti della Narrative Art mi hanno interessato.

La scrittura era parte integrante degli interessi artistici di quegli anni: tanto che poi fra le altre cose l'arte proprio in quel periodo è confluita nella più ampia definizione di arte concettuale, dove la parola ha giocato una parte molto importante.

Una parte cospicua del suo lavoro è dedicata al tema del sogno, di cui ho capito che non le interessa la parte surreale ma quella concreta. Negli anni Settanta ha iniziato a tenere traccia dei suoi sogni in degli album, li tiene ancora? Erano album personali o destinati all'esposizione?

Gli album, dove sono presenti scrittura e immagine, sono una decina, di cui certamente non mi sono liberato. Anzi, sono uno degli aspetti del mio lavoro a cui tengo di più. Per paura che venissero danneggiati infatti non li ho neanche mai

esposti. Ho recentemente fatto una mostra a Bologna alla Galleria P420, in parte dedicata al tema dei sogni, però non ho esposto gli album.

Sono oggetti privati, dei quali sono state pubblicate alcune immagini, però gli album nella loro interezza non sono mai stati pubblicati.

Realizza ancora oggi questi album?

Ho tenuto nota dei sogni per più di quindici anni, come aveva fatto Fellini.

Fellini, che è stato per anni in contatto con uno psicanalista junghiano, vista la sua grande produzione di visioni notturne oniriche, ha raccolto tali visioni in un album, che è di dimensioni cospicue.

Un'altra tematica che ha spesso trattato nelle sue opere è quella del viaggio, o meglio del "viaggio minimo". Quale significato ha per lei il viaggio? Anche qui le interessa l'aspetto pratico e concreto del viaggio oppure in questo caso è più interessato ad altri significati del viaggiare?

Ho cominciato a utilizzare il tema del viaggio a partire dalla fine degli anni Sessanta. La prima operazione in cui l'ho battezzato è stato il viaggio alla Galleria 2000 di Bologna nel 1971.

Il tema del viaggio mi interessa perché il viaggio è un attivatore di eventi: non implica soltanto la storia del viaggio in sé, ma le cose che accadono durante il percorso sono eventi che risulta interessante ricordare e danno un'idea di possibili rapporti col reale.

“Viaggi minimi” perché allora non mi interessava il tema del viaggio come veniva usato in quell'epoca, in cui i viaggi degni di interesse sembravano solo quelli che prendevano in considerazione paesi orientali come l'India, viaggi cioè già prestigiosi in partenza. A me interessavano viaggi minimi, da cui sembrava impossibile ricavare qualcosa che fosse particolarmente degno di interesse, come è stato per esempio il mio viaggio sul Reno insieme a degli amici, che avevo indotto a partire con me, come La Pietra, Pettena e altri. Abbiamo fatto un viaggio sul Reno, sul fiume. Era quanto di meno avventuroso si potesse immaginare, ma era proprio questa sua dimensione minima che mi interessava.