



Università
Ca' Foscari
Venezia

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

Tesi di Laurea

**Sul concetto di “de-coincidenza” in architettura:
una lettura dell’opera di Gordon Matta-Clark**

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Patrizia Mello

Laureanda

Margherita
Caselli

Matricola

893535

Anno Accademico

2022/2023

Indice

Introduzione	5
Premessa	8
Primo Capitolo: Gli “affluenti creativi” di Gordon Matta-Clark	10
1.1 <i>Contesto artistico statunitense tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento</i>	10
1.2 <i>La famiglia</i>	23
1.3 <i>La Cornell University come Ursprung artistica</i>	27
1.3.1 <i>Smithson e l'entropia</i>	29
1.3.2 <i>Prime sperimentazioni</i>	31
1.4 <i>La New York di quegli anni e l'“invenzione” di SoHo</i>	33
1.4.1 <i>SoHo agli artisti</i>	34
1.4.2 <i>Spazi artistici alternativi</i>	39
1.4.3 <i>98 Greene Street</i>	41
Secondo Capitolo: Gordon Matta-Clark demiurgo a SoHo	44
2.1 <i>112 Greene Street</i>	44
2.2 <i>Esperimenti di alchimia</i>	53
2.3 <i>Garbage Wall</i>	57
2.4 <i>Abitare SoHo costruendo una comunità: FOOD</i>	62
2.5 <i>Fakes Estates, una critica all'iperfunzionalismo</i>	66
Terzo capitolo: Gordon Matta-Clark scultore del vuoto	69
3.1 <i>Interventi in Italia: Infraform e A W-hole House</i>	71
3.2 <i>Splitting</i>	74
3.3 <i>“In Between” Gordon Matta-Clark e l'“Anarchitettura”</i>	83
3.4 <i>Bingo</i>	88
3.5 <i>Day's End</i>	91
3.6 <i>Conical Intersect</i>	94
3.7 <i>Window Blow-Out</i>	98
3.8 <i>Office Baroque</i>	105
3.9 <i>Circus or The Caribbean Orange</i>	107
3.10 <i>“Non-umenti”</i>	111
Quarto Capitolo: Sull'effimero nell'opera di Gordon Matta-Clark	115
4.1 I concetti di <i>inframince</i> e “<i>de-coincidenza</i>”	117
4.1.1 <i>L'Inframince duchampiano</i>	117
4.1.2 <i>Il concetto di “de-coincidenza”</i>	120
4.2 <i>Tra permanenza e impermanenza, il ruolo della fotografia</i>	123
4.3 <i>Tra pesantezza e leggerezza, il ruolo delle note scritte</i>	125
4.4 <i>Tra scultura e architettura, il ruolo della performance</i>	135
4.5 <i>La libertà di una “de-coincidenza infrasottile”</i>	140

Conclusioni	145
Postilla.....	150
SITOGRAFIA	156
FILMOGRAFIA.....	157

Ciò che si vuole dallo spettatore è un atto di intelligenza: se l'opera ci resiste o ci respinge, evidentemente c'è qualche diaframma da scansare per arrivare alla comprensione e, da parte del pubblico, ci sarà un atto di volontà che impegna un interesse non soltanto estetico. Siamo nel cerchio magico, se si vuole.

Lea Vergine, 1974¹

¹ L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Milano, Skira, 2000, p. 21.

Introduzione

Gordon Matta-Clark (1943-1978) è stato spesso definito come una delle personalità artistiche più influenti della seconda metà del secolo scorso. Pur non essendo tra i più conosciuti, ha lasciato una traccia concreta nel modo di concepire l'architettura, e questo è confermato dalle mostre e dal continuo interesse che il suo approccio suscita ancora, a quasi cinquant'anni dalla sua prematura scomparsa.

Matta-Clark non si può inserire facilmente in nessuna corrente artistica. È ricordato soprattutto per i progetti *site-specific* noti come “building cuts”, ovvero trasformazioni scultoree dell'architettura prodotte attraverso tagli diretti in edifici destinati alla demolizione. Queste opere esistono oggi solo come frammenti scultorei, fotografie e documentazioni cinematografiche e video.

Matta-Clark è ricordato anche per la sua forza catalizzatrice nella creazione della comunità artistica di SoHo (Manhattan, New York) nei primi anni Settanta del Novecento. Attraverso le attività nei loft, i progetti nello spazio espositivo *112 Greene Street* e l'apertura del ristorante *FOOD*, ha contribuito alla produzione di un nuovo spazio sociale e artistico.

Questa tesi esamina l'attività di Gordon Matta-Clark, ponendo l'accento sugli effetti di coesione generati all'interno della comunità di SoHo e sulla propensione ad eludere i più consueti canoni artistici e architettonici, portandolo a mettere in discussione l'autorità architettonica in vari modi: sia agendo fisicamente su di essa che ripensandola dall'interno attraverso la creazione del gruppo “Anarchitettura”.

La ricerca è basata su fonti scritte (testi critici, monografie, appunti dell'artista) e visive (immagini d'archivio, video e film dell'artista), tra cui: un importante testo critico retrospettivo *Object to be destroyed* (2000) di Pamela Lee, che considera l'artista nel contesto dell'arte degli anni Settanta, in relazione alle pratiche *site-specific*, concettuali e minimaliste; il volume *Physical Poetics* (2019) di Frances Richard, che analizza i testi e i frammenti scritti lasciati da Matta-Clark, fornendo una lettura ravvicinata delle sue creazioni visive e verbali; lo studio di Pauline Chevalier sugli spazi alternativi a New York tra gli anni Sessanta e Settanta, *Une histoire des espaces alternatifs à New York* (2017) per comprendere

le dinamiche che hanno caratterizzato gli spazi degli artisti a SoHo negli anni in cui Matta-Clark operava.

Altri testi consultati sono stati i cataloghi delle mostre dedicate a Matta-Clark e le due corpose monografie a cura di Corinne Diserens (Valencia, 1992 e Londra, 2003).

Infine, la ricerca si è basata sulla lettura delle annotazioni di Matta-Clark conservate presso il Canadian Centre for Architecture, edite nel 2006 e riunite insieme da Gloria Moure (1946) e sui film dell'artista disponibili in rete.

Il primo capitolo inquadra la figura di Gordon Matta-Clark all'interno di una cornice di eventi e contesti che possono avere avuto un ascendente su di lui e che possono averlo portato alla realizzazione delle sue prime azioni performative presso la Cornell University dove si è formato. Si sono pertanto analizzati il contesto artistico tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento negli Stati Uniti, passando in rassegna tutti i movimenti artistici che possono aver influenzato il suo *modus operandi*. A questa analisi storico-artistica segue una menzione dell'apporto fondamentale che la famiglia ha fornito all'artista, specialmente il padre, il pittore surrealista Roberto Matta (1911-2002), che ha indirizzato il figlio verso gli studi di architettura.

Una volta conclusi gli studi presso la Cornell University, dove ha incontrato personalità artistiche che si riveleranno centrali per la sua poetica come Robert Smithson (1938-1973) e Dennis Oppenheim (1938-2011), Matta-Clark si è spostato a SoHo, quartiere che si è trasformato in pochi anni nel "quartiere degli artisti", anche grazie ai suoi contributi.

Nel secondo capitolo si approfondisce il contributo di Matta-Clark alla caratterizzazione del quartiere di SoHo, dove ha agito come un demiurgo e dove ha plasmato un ambiente e una comunità al di fuori delle istituzioni artistiche tradizionali. Lì, nella seconda metà degli anni Sessanta, ha realizzato reazioni alchemiche con materiali insoliti, ha costruito ripari per senzatetto a partire dai rifiuti cittadini e ha utilizzato lo spazio di una galleria in modo anticonformista, ad esempio scavando nel seminterrato della stessa per esplorare spazi solitamente trascurati. Si è infiltrato tra le fessure della città iper-funzionalista di New York e ha messo in luce i limiti di questo sistema convulso, come dimostrato attraverso opere come *Fake Estates* (1973). In questo contesto, Matta-Clark ha anche creato uno spazio proprio di sperimentazione artistica e culinaria chiamato *FOOD*, che è diventato il fulcro di una comunità di artisti e non solo.

Nel terzo capitolo si analizzano gli interventi più consistenti e conosciuti di Gordon Matta-Clark compiuti sugli edifici come *Splitting* (1974), *Conical Intersect* (1975), *Day's End* (1975). A questi sono stati aggiunti alcuni riferimenti provenienti dall'architettura e dall'arte contemporanea come Lucio Fontana (1899-1968), Gianni Pettena (1940), Carlo Scarpa (1906-1978), Maria Eichhorn (1962), al fine di ottenere una lettura più approfondita del suo lavoro attraverso il confronto con altri artisti, che pur percorrendo strade diverse, sono giunti a conclusioni simili a quelle dello stesso Matta-Clark. Quindi, si analizza il suo contributo al gruppo "Anarchitettura", che lo ha reso celebre per le ricerche anti-monumentali e anti-formaliste che questo gruppo promuoveva, riflettendo su spazi vissuti piuttosto che su spazi costruiti.

Infine, nel quarto capitolo si propone una lettura dell'opera di Gordon Matta-Clark alla luce del concetto duchampiano di *inframince* e del concetto di "de-coincidenza" del filosofo François Jullien (1951). Si tratta di due concetti che esprimono una situazione a cavallo tra due stati diversi. L'*inframince* è l'attimo impercettibile che separa due momenti, mentre la "de-coincidenza" è lo *scarto* che si genera quando si crea uno slittamento, una "disaderenza" dalle aspettative. Partendo dalla definizione di questi due concetti, li si accosterà al *modus operandi* di Matta-Clark, per comprendere quali impulsi lo abbiano spinto a realizzare opere così singolari e complesse. Tale analisi mira a dimostrare il contrasto tra la natura " lirica e leggera" della sua opera e la fisicità dei suoi interventi architettonici attraverso l'analisi di alcune coppie di termini come permanenza/impermanenza, pesantezza/leggerezza e scultura/architettura. L'opera di Matta-Clark sembra porsi sul confine, tra queste coppie di termini. Questo suo essere in bilico tra i vari concetti può risolversi se si considerano rispettivamente le restituzioni fotografiche, i suoi appunti scritti e il ruolo della performance utilizzati come mezzi espressivi che colmerebbero la distanza tra i termini analizzati, dando nuovo significato al suo lavoro.

Premessa al primo capitolo

*Whenever Gordon went, he left art*².

Ted Greenwald, 1992

Gli amici più stretti e i familiari di Gordon Matta-Clark lo descrivono come una persona agile, affascinante, divertente e sempre pieno di energia. Seguire i suoi discorsi non era facile, non finiva le frasi, inventava parole, faceva connessioni astruse tra le cose, ma nonostante il suo essere un po' disarticolato, tutti lo ricordano essere fortemente carismatico e magnetico.

Ballava in continuazione, anche se il ritmo non era il suo migliore amico. Gordon Matta-Clark era un artista, un performer, amava avere pubblico intorno e “[...] everything he did had style”³. Ha sempre vissuto con molte persone attorno, creando comunità e trascinando artisti nei suoi progetti.

È stata una personalità sicuramente complessa e intrigante, come lo è la sua carriera molto breve, da artista a cavallo tra vari mondi artistici.

Il percorso di Gordon Matta-Clark è come quello di un fiume, che prende nuove vie, e diramandosi percorre territori inesplorati. Un fiume che scava tracciati, portando vita, fertilizzando nuovi terreni artistici, persino diventando affluente di fiumi più grossi.

In questo capitolo si esploreranno i principali “affluenti” del fiume artistico Gordon Matta-Clark, individuati nel contesto culturale degli anni in cui ha vissuto, nello specifico gli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta del Novecento. Si prenderanno in considerazione la sua famiglia di origine e il contesto artistico che lo ha accolto a Manhattan, dove si è trasferito appena laureato, ricercando ciò che potrebbe averlo aiutato nel tracciare il suo personalissimo solco.

² Ted Greenwald intervistato in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, Istitut Valencià d'Art Modern, 1992, p. 402.

³ Jeffrey Lew intervistato in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 432.



Fig. 1 Gordon Matta-Clark fotografato nel 1975 da Federica Matta.

© Gordon Matta-Clark Estate

Fonte: M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2018, p. 450.

Primo Capitolo: Gli “affluenti creativi” di Gordon Matta-Clark

1.1 Contesto artistico statunitense tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento

Molti inscrivono Gordon Matta-Clark nell’*Arte Concettuale*, altri nella *Performance Art*, alcuni nell’*Arte Collettiva*, o nel *Post-Minimalismo*, ma ciò che è certo è che il mondo artistico tra gli anni Cinquanta e Settanta del Novecento era un’intricata soluzione di influenze e mescolamenti reciproci, in cui è difficile distinguere chiaramente i fili della matassa a cui evidentemente Matta-Clark si sia ispirato. Proprio per questo suo essere sempre stato in bilico tra varie tendenze e correnti negli anni in cui si è manifestato artisticamente, si cercherà di ricostruire l’humus artistico e architettonico da cui può aver tratto ispirazione e da cui sono germinate le sue intuizioni artistiche⁴.

Questa disamina può partire dal momento in cui, dopo la Seconda Guerra Mondiale, il baricentro artistico mondiale si sposta dall’Europa agli Stati Uniti. Il critico Clement Greenberg (1909-1994) data la conquista della *leadership* americana a cavallo tra fine anni Quaranta e inizio anni Cinquanta. È proprio quando scrive che i pittori americani avrebbero potuto “firmare con il loro nome”⁵, che si sposta il fulcro dell’arte mondiale. Greenberg sostiene come ormai certi artisti americani fossero indipendenti dai maestri europei sia per stile che per mezzi usati.

Se nel 1946 la fonte dell’intera arte moderna era ancora Parigi, ecco che con la comparsa dei primi *dripping* di Jackson Pollock (1912-1956), il nuovo interesse si sposta oltreoceano, dove si sta sviluppando il cosiddetto *Espressionismo Astratto*, in cui soggettività e libera espressione avevano la meglio sulla rappresentazione figurativa e prospettica. Protagonisti sono, oltre a Jackson Pollock: Willem De Kooning (1904-1997), Franz Kline (1910-1962) per la corrente dell’*Action Painting*, in cui al centro è il gesto e l’azione che porta alla produzione dell’opera; Mark Rothko (1903-1970), Clyfford Still (1904-1980), Barnett Newman (1905-1970) e Ad Reinhardt (1913-1967) per il *Color Field Painting* in cui grandi campiture di colore occupano tutta la superficie del dipinto.

⁴ Non vi è alcuna pretesa di esaustività in questa breve analisi, ma saranno menzionate quelle tendenze artistiche che possono aver sfiorato Matta-Clark, escludendo quelle a lui più lontane.

⁵ C. Greenberg, “*American-Type*” *Painting* (1955), in *Arte e cultura: saggi critici/Clement Greenberg*, Torino, Allemandi, 1991, in D. Riout, *L’arte del ventesimo secolo*, Torino, Einaudi, 2002, p. 69.

Come scrive lo storico dell'arte Denys Riout (1943): “La conquista della *leadership* da parte degli Stati Uniti [...] era sì dovuta alla potenza economica americana ma ancor più al carattere innovativo delle opere e alla qualità dei commenti critici, al fermento teorico che essi suscitavano”⁶. Questo spostamento è determinato anche dall'emigrazione durante la guerra di un grosso numero di intellettuali e artisti europei, com'è stato per i genitori di Gordon Matta-Clark: Roberto Matta e Anna Louise Clark (1914-1997)⁷.

Contestualmente all'*Espressionismo Astratto*, negli Stati Uniti emerge anche una nuova “poetica dell'oggetto quotidiano”⁸, che si tramuta nella tendenza artistica chiamata *New Dada*. Già il nome di questa corrente manifesta il forte legame con il *Dadaismo* delle avanguardie storiche. Infatti, intorno alla metà degli anni Sessanta, viene riscoperta la ricerca artistica di Marcel Duchamp (1887-1968), maestro del Dadaismo, che avrà un'influenza decisiva su tutte le tendenze sorte in quel decennio e negli anni successivi. Negli anni Venti, Duchamp prelevava oggetti dalla realtà e li dichiarava arte, attraverso un processo di astrazione dal contesto di provenienza, denominandoli *ready-made* (oggetti “già fatti”). L'artista sceglieva un oggetto quotidiano e lo poneva simbolicamente sul piedistallo, rendendolo oggetto d'arte e apponendo la propria firma su di esso. In questo modo avveniva il cosiddetto *detournement*, ossia l'utilizzo di un materiale preesistente a beneficio di un nuovo dispositivo semiotico. Un oggetto quotidiano entrava nella sfera semantica dell'arte, assumendo nuova sembianza, prestandosi alla contemplazione tipica ricevuta da un'opera d'arte, diventando “sacra” o, come direbbe il filosofo Walter Benjamin (1892-1940), acquisendo un'aura.

È stato un passaggio mentale, un *click* rivoluzionario nel mondo artistico, che ha cambiato il corso delle cose, e che sarà centrale per il pensiero di Gordon Matta-Clark.

⁶ D. Riout, *L'arte del ventesimo secolo*, cit., p. 70.

⁷ In merito alla centralità dell'*Espressionismo Astratto* nello spostamento del baricentro culturale dall'Europa agli Stati Uniti, è necessario menzionare anche il coinvolgimento della CIA nella promozione dell'arte statunitense come arma durante la Guerra Fredda. La CIA, infatti, attraverso il Congress for Cultural Freedom (1950-1967), favorì e promosse la pittura espressionista astratta americana in tutto il mondo per più di vent'anni, come prova della creatività e libertà degli Stati Uniti a confronto dell'arte russa, “imprigionata” ancora nel rigido realismo socialista. Sicuramente anche questo fattore influenzò lo spostamento dell'attenzione mondiale verso l'arte statunitense. In F. Stonor Saunders, *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Roma, Fazi Editore, 2013.

⁸ F. Poli (a cura di), *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Milano, Electa, 2018, Vol. 1, p. 25.



Fig. 2 Marcel Duchamp con una replica di *Ruota di bicicletta*, 1963, fotografia di Julian Wasser.
Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/julian-wasser-marcel-duchamp-with-his-bicycle-wheel>

Oltre al *ready-made* di Duchamp, un altro celebre *modus operandi* dei maestri dadaisti era l'utilizzo di "collage e assemblaggi che fossero giochi votati al non senso e alla demolizione di ogni operazione artistica"⁹. La corrente *New Dada*, da metà/fine anni Cinquanta, conserva la stessa libertà e lo stesso scopo, ossia l'indipendenza tra bellezza artistica e valore estetico-decorativo di un'opera. Al contrario, però, le opere new dada non pretendono di "annullare il senso del reale", ma l'obiettivo è proprio quello di "recuperarne la sostanza", dando spazio alla "presenza fisica della realtà quotidiana"¹⁰. Le opere "onnivore" new dada sono assemblaggi, combinazioni di cose (*combine paintings*) che integrano qualsiasi oggetto legato alla vita per dare valore di realtà. Alcuni tra i protagonisti di questa tendenza sono Robert Rauschenberg (1925-2008), Jasper Johns (1930) e Jim Dine (1935). Inclusione, contaminazione e abbondanza diventano parole chiave: Rauschenberg metterà sulla tela oggetti quotidiani, pezzi di legno o lamiera, fino ad attaccare un materasso, come ha fatto in *Bed* nel 1955.

⁹ F. Poli (a cura di), *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Milano, Electa, 2018, Vol. 2, p. 30.

¹⁰ Ibidem.

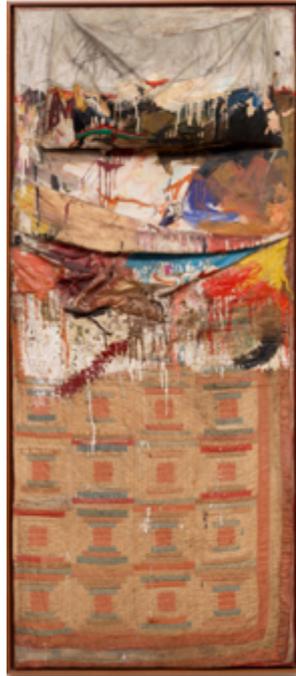


Fig. 3 Robert Rauschenberg, *Bed*, 1955, olio e matita su cuscino, trapunta e lenzuolo su supporto di legno.

© 2023 Robert Rauschenberg Foundation.

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/78712>

“[...] L’impuro, la combinazione improvvisata, gli ingredienti inaspettati, [...]”¹¹ diventano elementi importanti anche in campo architettonico, dove, a partire dagli anni Cinquanta, si apre un processo di presa di distanza e di contestazione del Movimento Moderno e dei suoi principi quali purezza, esclusione, funzionalismo, semplificazione e programmazione¹².

Importante in questo senso è anche l’esperienza del *Situazionismo*. Nel 1953 il danese Asger Jorn (1914-1973) fonda il *Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata* secondo cui fantasia, libera espressione e immaginazione sono le armi da imbracciare contro l’utilitarismo architettonico promosso dal Bauhaus¹³. A seguito nasceranno altri gruppi, quali i *Laboratori di esperienze immaginiste*, che porteranno alla fondazione dell’*Internazionale Situazionista* nel 1957 ad Imperia¹⁴.

¹¹ P. Mello, *Neoavanguardie e controcultura a Firenze*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2017, p. 92.

¹² Momento cardine per la contestazione al Movimento Moderno è stato la formazione nel 1954 del Team X dei coniugi Smithson e lo scioglimento dell’ultimo CIAM (Congresso Internazionale di Architettura Moderna) nel 1959.

¹³ Utilitarismo architettonico come principio poi ripreso anche nel 1951 ad Ulma da Max Bill (1908-1994), allievo di Walter Gropius (1883-1969), con la fondazione della nuova Bauhaus. A differenza della Bauhaus originale esclude per principio ogni ricerca nel campo dell’immaginario, privilegiando un’istruzione puramente tecnica, funzionalistica e costruttivista. Da P. Mello, *Neoavanguardie e controcultura a Firenze*, cit., p. 18.

¹⁴ Dell’*Internazionale Situazionista*, movimento artistico-sociologico di stampo marxista, fanno parte: Guy Debord (1931-1994), Pinot Gallizio (1902-1964), Asger Jorn e altri.

Le “situazioni” di cui parlano i situazionisti nel loro programma sono momenti di vita appositamente e deliberatamente costruiti attraverso la collaborazione nella creazione di un ambiente unitario e una serie di eventi giocosi¹⁵. Tali situazioni sono create attraverso ciò che loro chiamano Urbanismo Unitario¹⁶, che rappresenta un nuovo spazio per attività dove l’arte e una nuova architettura possono realizzarsi. Volevano coinvolgere e sconvolgere il tessuto urbano, negando i valori dell’urbanistica razionalista, favorendo una valorizzazione ludica della città.

Questi gruppi promuovono una revisione del funzionalismo del Movimento Moderno, a favore di una società antieconomica, poetica, magica. L’arte è per Jorn: “[...] l’invito ad un dispendio di energie [...]” e non può essere capitalizzata, poiché: “[...] riguarda la libertà di azione dell’individuo”¹⁷.

Gli anni Sessanta, più di ogni altro decennio, saranno quelli che determineranno l’appropriazione da parte del discorso artistico di contenuti e forme espressive tipiche della comunicazione di massa e della cultura popolare. Questa esperienza sovvertirà la centralità della pratica pittorica e plastica che non era ancora stata intaccata, nonostante l’avvento dell’*Informale* in Europa e dell’*Espressionismo Astratto* negli Stati Uniti.

La *Pop Art* inglese, nata dall’*Independent Group*, è il primo movimento a adottare linguaggi e contenuti prelevati dai mass media e dalla cultura “bassa” già dal 1956 con la mostra *This is Tomorrow* alla Whitechapel Gallery di Londra. La *Pop Art* più ricordata è sicuramente quella americana, che soppianta ben presto quella inglese, diffondendosi a livello mondiale. Tra i nomi più celebri compaiono quelli di Andy Warhol (1928-1987), Roy Lichtenstein (1923-1997), Claes Oldenburg (1929-2022) e James Rosenquist (1933-2017). Merci e beni di consumo di massa, così come volti celebri dello *star-system*, iniziano a comparire sulle opere di Andy Warhol, il quale non usava i classici mezzi artistici, bensì la stampa serigrafica, processo mutuato dall’industria pubblicitaria.

¹⁵ Da *L’Internationale Situationniste*, Parigi, 1958, trad. it.: *Internazionale situazionista 1958-69*, Torino, Nautilus, 1994.

¹⁶ Urbanismo Unitario è per i situazionisti la teoria dell’impiego di insieme delle arti e tecniche che concorrono alla costruzione integrale di un ambiente in legame dinamico con esperienze di comportamento. da *L’Internationale Situationniste*, Parigi, 1958. Trad. it.: *Internazionale situazionista 1958-69*, Torino, Nautilus, 1994.

¹⁷ M. Lippolis, *La comunità prodiga. Critica della politica economica e altri scritti*, Genova, Zona, 2000, in P. Mello, *Neoavanguardie e controcultura a Firenze*, cit., p. 21.



Fig. 4 Installation view della mostra *On to Pop* al MoMA di New York, 3 ottobre 2010-9 maggio 2011. Fotografia di Jonathan Muzikar.

Sulla sinistra: Any Warhol *Campbell's Soup Cans*, 1962, acrilico con smalto metallico su tela, 32 pannelli

Sulla destra: Roy Lichtenstein, *Drowning Girl*, 1963, olio e acrilico su tela.

Fonte: Sito MoMA,

https://www.moma.org/collection/works/79809?installation_image_index=12

La *Pop Art* “contamina” anche il pensiero architettonico, contestando i principi del Movimento Moderno. Sulla scia della dissoluzione del funzionalismo, in architettura si inizierà a parlare del “paesaggio Pop”, ibrido, iper-comunicativo, accattivante e non programmato, come quello di Las Vegas¹⁸, portando la riflessione architettonica a una dimensione anti-spaziale, diffusa ed iper-inclusiva.

Un altro vettore di forza che spinge il corso dell’arte verso una nuova direzione è la nascita dell’*happening*. Come suggerisce il termine stesso è qualcosa che “accade”, “capita”, e indica qualsiasi forma d’arte in cui viene coinvolta un’azione umana, con il possibile intervento casuale del pubblico, dell’artista o di persone appositamente istruite. Questi eventi avevano radici nelle azioni dadaiste e futuriste, ma con una nuova consapevolezza del ruolo dell’arte nella società di massa. L’*happening* non è assimilabile ad uno spettacolo teatrale poiché “non c’è sfasamento tra lo spazio-tempo reale e quello illusorio”¹⁹, ma si tratta di un’arte che diventa parte del vissuto quotidiano.

¹⁸ Si faccia riferimento al contributo teorico di Robert Venturi (1925-2018) e Denise Scott Brown (1931) in merito al pensiero postmoderno, e ai testi *Complessità e Contraddizioni nell’architettura* (1966) al celebre *Learning from Las Vegas* (1972) o a *Il Pop insegna* articolo di Scott Brown del 1971 (sulla rivista “Casabella” n. 359-60).

¹⁹ R. Barilli, G. Dorfles, F. Menna, F. Russoli, *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Milano, Fabbri Editore, 1978, p. 20.

È Allan Kaprow (1927-2006) nel 1959 a “inventare” l'*happening*, con *18 Happenings in 6 Parts* a New York. Egli cercava di creare un'arte totale, e ipotizzando che l'evolversi del fare artistico avvenga attraverso fasi logicamente collegate tra loro, si può pensare che dal *collage* cubista si sia passati all'*assemblage* new dada, dall'*assemblage* all'*environment*²⁰ e infine dall'*environment* all'*happening*. Da un passaggio all'altro si nota come aumenti progressivamente il coinvolgimento del pubblico e come la questione del tempo diventi sempre più centrale. Un esempio di *happening* è *Yard* di Allan Kaprow presso la Martha Jackson Gallery di New York nel 1961, in cui il cortile esterno della galleria è stato riempito di copertoni di automobile e il pubblico è invitato a camminarci sopra ed eventualmente spostarli.



Fig. 5 Allan Kaprow mentre realizza *Yard* (1961), environment presentato per *Environment, Situations, Spaces* alla Martha Jackson Gallery, New York.
© J. Paul Getty Trust. Courtesy Allan Kaprow Estate and Hauser & Wirth. Fotografia di Ken Heyman

Durante gli anni Sessanta a New York, un gran numero di artisti sperimenterà usando questa modalità performativa, senza però mai creare un nucleo attorno ad un manifesto o una rivista.

²⁰ Per *environment* (letteralmente ‘ambiente’) si intende una specifica modalità artistica che prevede un’installazione ambientale totale e che coinvolge l’intero spazio vissuto dal pubblico, inclusi gli oggetti presenti. L’azione si svolge senza un tempo di inizio o fine, in loop, creando un’esperienza immersiva. Verso la fine degli anni Cinquanta si innesta nell’arte il coinvolgimento spaziale e l’idea che porterà al superamento della concezione tradizionale di opera d’arte come forma indipendente dal contesto di collocazione. Le radici possono essere ritrovate nella *Caverna dell’antimateria* (1958-59) di Pinot Gallizio, ma chi veramente lavora in questa direzione è Lucio Fontana, che già nel 1949 allestisce il suo primo ambiente a Milano presso la Galleria del Naviglio. Il suo interesse è quello di trasformare la percezione dello spazio architettonico che lo circonda. Nel 1947 aveva infatti firmato il *Manifesto dello Spazialismo*. Sarà successivamente Allan Kaprow ad usare il termine *environment* nel suo saggio del 1966: *Assemblage, Environments e Happening*, parlando di un’installazione che si fonda quanto più possibile con gli spazi esistenti e i contesti sociali in cui era situato.

Sarà anche il teatro ad andare verso quella direzione, un teatro vivente, partecipato, scioccante e di denuncia, in cui gli spettatori diventano partecipanti, con il *Living Theatre* di Judith Malina (1926-2015) e Julian Beck (1925-1985) dai primi anni Sessanta in poi.



Fig. 6 Living Theatre, *Can I Kill you?*, Villavallelonga, Parco Nazionale degli Abruzzi, 31 luglio 1977.

© Marco Caselli Nirmal

Un modo simile di percepire l'arte come flusso continuo di esperienze reali, con un approccio altrettanto multidisciplinare, costituisce il fondamento di *Fluxus*, nato nel 1961 grazie a George Maciunas (1931-1978).

Fluxus propone un'arte simile all'esistenza quotidiana, vitale, indeterminata, concependo l'evento artistico come un continuo fluire di situazioni diverse, banali e ordinarie. Secondo Maciunas, tutto è incluso in *Fluxus*, per questo si rifiuta la stretta codificazione tra discipline e i ruoli si intercambiano: arti visive, teatro, letteratura, danza... Anche la musica è stata coinvolta e forte echeggiava l'influenza di John Cage (1912-1992). Gli artisti *Fluxus* suonano tutto ciò che possono avere sottomano: un pettine, monetine, un pianoforte, proprio come insegnava Cage alla New School for Social Research.

Per *Fluxus* la vita e l'arte non hanno più confini ben definiti e azioni quotidiane diventano anch'esse opere d'arte, come fumare, sedersi o respirare.

Maciunas conduce anche un'interessante riflessione in campo architettonico. Tra 1955 e 1965 progetta la *Fluxhouse*: una casa-flusso in cui la separazione tra i vari ambienti interni è data solo da porte scorrevoli, per favorire l'interscambio e la continuità tra le stanze. Si

trattava di un sistema prefabbricato, basato sui *pilotis* e con grandi finestrate, ossia elementi tipici delle architetture moderniste, ma riproposti a favore di un ritrovato senso di libertà anche all'interno di un sistema standardizzato: “per l'affermarsi di una società democratica basata su efficienza, versatilità e confort visivo”²¹. Queste istanze erano andate perdendosi negli anni successivi alla nascita e allo sviluppo del Movimento Moderno, portando ad un abbruttimento della pratica architettonica a favore di iper-programmazione, calcolo economico, efficienza produttiva a scapito del benessere dell'abitante.

Chi andrà in direzione completamente opposta, fuori dalla funzionalità e dal design, saranno gli inglesi Cedric Price (1934-2003) e il gruppo *Archigram* (1960), insieme agli austriaci Hans Hollein (1934-2014) e Walter Pichler (1936-2012), destabilizzando l'architettura per come era stata concepita fino a quel momento.

Cedric Price aprirà le porte ad un maggiore protagonismo del sociale, come con il celebre *Fun Palace* (1961 – mai realizzato), in cui il tema centrale era il divertimento²². L'architettura serviva solamente a creare eventi e situazioni non programmate a scopo ludico.

Hans Hollein in Austria scriverà un manifesto intitolato *Tutto è architettura* nel 1968. Gli spazi potranno avere qualità tattili, ottiche e acustiche, contenere informazioni, poiché: “L'architettura è un mezzo di comunicazione. [...] Ambiti diversi oltre a quello delle costruzioni intervengono nell'«Architettura», così come peraltro l'architettura e gli «architetti» abbracciano campi molto vasti. Tutti sono architetti. Tutto è architettura”²³. In questo modo si sdrammatizza e si toglie importanza anche alla figura dell'architetto, perché se si amplia il concetto stesso di architettura (fino a far diventare una cabina telefonica una piccola costruzione, un “ambiente minimo”), allora anche il ruolo dell'architetto cambia.

²¹ P. Mello, *Avanguardie e controcultura a Firenze*, cit., p. 85.

²² Price sosteneva come l'architettura fosse ancora troppo estranea ai fini sociali più veri, più profondi. Rem Koolhaas scrive di lui nel 2014: “Price wanted to deflate architecture to the point where it became indistinguishable from the ordinary. [...]”, Ivi, pp. 194-195.

²³ H. Hollein, *Alles ist Architektur*, Vienna, Bau magazine, 1968, Ivi, p. 200.



Fig. 7 Hans Hollein, *Minimal environment. Telephone Booth*, 1965.

©Collection Generali Foundation Vienna.

Fonte: <https://www.hollein.com/eng/Architecture/Chronology/early-projects/Minimal-Environment>

Un'altra tendenza che caratterizza l'identità artistica statunitense negli anni Sessanta, insieme alla *Pop Art*, è la *Minimal Art*. Al contrario della *Pop Art*, che è esuberante, rumorosa, commerciale, colorata, la *Minimal Art* riduce tutto al grado zero. Alcuni esponenti sono: Carl Andre (1935-2024), Frank Stella (1936), Donald Judd (1928-1994), Dan Flavin (1933-1996), Robert Morris (1931-2018), Richard Serra (1938). Nelle loro opere viene rimossa ogni traccia di emozione o impulsività, attraverso la realizzazione di grandi opere dalle strutture essenziali e dai grandi volumi geometrici elementari.

Nella *Minimal Art* la creatività non è più legata alla manualità, ma al progetto che sottende l'opera. Vi è completo disinteresse verso l'elaborazione formale, infatti gli artisti minimalisti utilizzano semilavorati o prefabbricati senza agire ulteriormente su questi.

Questa tendenza avrà grande risonanza anche nell'ambiente musicale. La corrente minimalista, che annovera tra i suoi inventori La Monte Young (1935), Terry Riley (1935), Philip Glass (1937), porta alla riduzione al massimo del materiale musicale usuale. Le loro composizioni sono basate sulla ripetizione e la sovrapposizione di schemi musicali che partono da un elemento semplice per poi ripetersi tramite un processo di cambiamento in parte autogenerato, con esiti ipnotici e contemplativi²⁴.

²⁴ P. Griffiths, *La musica del Novecento*, Torino, Einaudi, 2014, p. 239.



Fig. 8 Ronald Bladen, *The X*, veduta dell'installazione alla mostra *Scale and Content*, 1967, Washington, Corcoran Gallery of Art. ©Cocoran Gallery of Art Archive, Washington.
Fonte: <https://www.artforum.com/features/ronald-bladen-from-x-to-now-206964/>

Tornando nel campo delle arti visive, se come suggerisce Renato Barilli (1935), si segue la pista dell'arte minimale che tende all'exasperazione degli aspetti fisico-quantitativi delle forme usate, e la si trasferisce in un vasto contesto ambientale, si giunge alla *Land Art*²⁵.

“Gli attrezzi dell'arte per troppo tempo sono rimasti confinati nello *studio*”²⁶, afferma Robert Smithson nel 1968. Infatti, è tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, che gli artisti iniziano ad intervenire sulla natura, lasciando una traccia ben visibile del loro passaggio. Spesso si tratta di sculture o azioni monumentali disperse in luoghi remoti, come deserti, in cui si assiste a spostamenti di tonnellate di terra, a montagne incise o a vulcani modellati. Per le loro dimensioni spropositate e per la loro inadeguatezza al contesto museale sono fruibili a pochissimi, se non tramite preziose riproduzioni fotografiche.

L'artista Michael Heizer (1944) invitava infatti ad uscire dai circuiti espositivi tradizionali, approcciando lo “spazio reale”²⁷. Anche per questo la *Land Art* è nata come un'azione di sfida e protesta contro il concetto di autorità delle istituzioni museali, che rientra nella corrente della cosiddetta Critica Istituzionale²⁸. Tra i nomi più celebri di questa tendenza

²⁵ R. Barilli, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 316.

²⁶ R. Barilli, G. Dorfles, F. Menna, F. Russoli, *Al di là della pittura...*, cit., p. 283.

²⁷ F. Poli (a cura di), *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Milano, Electa, 2018, Vol. 3, p. 97.

²⁸ La cosiddetta Critica Istituzionale è un termine nel quale si identificano una serie di esperienze e pratiche artistiche che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, iniziano a riflettere criticamente sulla propria collocazione in gallerie e musei, nonché sulla funzione sociale dell'arte stessa. I musei sono intesi come istituzioni della cultura e del potere dove è sempre stata presentata solo una parte della storia dell'arte,

compaiono anche quelli di James Turrell (1943), Dennis Oppenheim, Nancy Holt (1938-2014), Walter De Maria (1935-2013) e Christo (1935-2020) con la moglie Jeanne-Claude (1935-2009).



Fig. 9 James Turrell, *Roden Crater*, dal 1977-in corso, Arizona, Flagstaff.

L'artista ha progettato scavi nel cratere di una montagna vulcanica per poterla trasformare in uno spazio di osservazione del cielo, così che il foro del cratere possa incorniciare la sola luce della volta celeste.

Fonte: <https://www.objectsmag.it/ce-chi-sceglie-di-costruire-dentro-al-cratere-di-un-vulcano-per-vedere-le-stelle-roden-crater-james-turrell/>.

L'Arte Minimale già presagiva una superiorità del progetto rispetto all'esecuzione dell'opera, e questo sarà ciò che, portato agli estremi, caratterizzerà anche l'Arte Concettuale.

Si tratta di un termine molto ampio che comprende tutte quelle manifestazioni artistiche dalla seconda metà degli anni Sessanta in Europa, USA e Sud America, in cui l'idea, il concetto, diventa la parte principale del lavoro. Come afferma Sol LeWitt (1928-2007) nel 1967: "Quando un artista utilizza una forma concettuale di arte, vuol dire che tutte le programmazioni e decisioni sono stabilite in anticipo e l'esecuzione è una faccenda meccanica"²⁹. L'aspetto delle opere non conta più, l'importante è l'idea che le sottende e spesso volte, prosegue LeWitt, le idee sono "ridicolmente semplici"³⁰. Si gioca sul

privilegiando un discorso *mainstream* e promuovendo artisti di grande notorietà, a discapito di nomi appartenenti a categorie meno rappresentate.

²⁹ R. Barilli, G. Dorfles, F. Menna, F. Russoli, *Al di là della pittura...*, cit., p. 301.

³⁰ Ibidem.

cortocircuito tra linguaggio, rappresentazione e oggetto, (come nel caso delle tre sedie di Kosuth), e sul ruolo dello spettatore, che viene messo alla prova non solo più emotivamente, ma a cui viene richiesto uno sforzo intellettuale di comprensione di fronte a tabelle, fogli, scritte...



Fig. 10 Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965,
© 2023 Joseph Kosuth / Artists Rights Society (ARS), New York, Courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery, New York.
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81435>

Considerando i movimenti artistici menzionati finora, risulta complesso tracciare una linea temporale unitaria e coerente, proprio come è difficile delineare confini netti tra le diverse tendenze. Spesso queste correnti si sovrappongono in termini di mezzi espressivi utilizzati o ideologie sostenute, attingendo l'una dall'altra per ispirazione reciproca. Inoltre, è fondamentale riconoscere l'attenta connessione tra queste tendenze e il contesto sociale dell'epoca, fortemente caratterizzato dall'attivismo politico. Quei decenni sono ricordati principalmente per i movimenti di protesta del Sessantotto, la contestazione della guerra in Vietnam e le rivendicazioni femministe ed ecologiste. Questo coinvolgimento attivo delle

giovani generazioni ha permesso un nuovo e più partecipato approccio a tematiche sociali, estendendosi naturalmente anche all'ambito artistico³¹.

Come anticipato, Gordon Matta-Clark non si è identificato a pieno in nessuna delle correnti o tendenze sopra citate, avvicinandosi però a tutte, rendendo così l'analisi della sua opera più stimolante e complessa.

1.2 La famiglia

*Duchamp was a silent force.
Matta (father) was his psychological drive.
Batan was his guilt³².*
Carol Goodden, 1984

Restringendo il campo visivo, se finora è stato analizzato per sommi capi il flusso dell'arte statunitense negli anni di interesse, non si può prescindere dal menzionare la famiglia di Gordon Matta-Clark e il peso che ha avuto su di lui durante la sua formazione da artista.

Gordon Matta-Clark e il suo fratello gemello, Batan (1943-1976), sono nati nel 1943 a New York da Anne Clark, un'artista statunitense, e Roberto Matta, celebre pittore cileno appartenente alla cerchia dei surrealisti assieme a André Breton (1896-1966) e Salvador Dalí (1904-1989).

Matta è stato un padre lontano dai figli, sia fisicamente che emotivamente. Ha lasciato gli Stati Uniti a pochi mesi dalla nascita dei gemelli per trasferirsi definitivamente in Europa, lasciando ad Anne Clark il compito di crescerli.

³¹ In parallelo a questi contesti, emersero negli stessi anni tendenze altrettanto influenti per l'arte statunitense e globale, come la *Body Art*, *l'Optical Art*, *l'Arte Cinetica* e *Programmata*, e *l'Arte Povera*, tendenze che in questa disamina si è scelto di omettere dalla poiché non strettamente legate al percorso di Gordon Matta-Clark e agli sviluppi della sua arte. Questo non esclude però il fatto che egli possa aver subito la fascinazione di queste tendenze, che come già menzionato erano spesso parzialmente sovrapposte tra loro.

³² Parole di Carol Goodden in un'intervista con Joan Simon, 1984, in F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, Oakland (California), University of California Press, 2019, p. 258.



Fig. 11 Da sinistra: Batan, Roberto Matta e Gordon, circa 1947-48.
Fonte: C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (2003), p. 15.

Nonostante la distanza, la sua influenza su di loro è stata indubbia, a partire dall'iscrizione di Gordon Matta-Clark alla Cornell University, l'università americana più prestigiosa per gli aspiranti architetti. Questo perché anche Matta-padre aveva avuto una formazione da architetto presso l'Università Cattolica di Santiago, proseguendo fino ad arrivare a collaborare brevemente con Le Corbusier (1887-1965) a Parigi negli anni Trenta. Proprio grazie a Le Corbusier, Matta ha incontrato Federico García Lorca (1898-1936), Salvador Dalí e André Breton, aderendo nel 1937 al movimento surrealista. L'automatismo surrealista di Matta ha sicuramente ispirato anche Matta-Clark, che però non si è mai diletta nella pittura in sé e per sé, preferendo piuttosto il disegno e l'intervento nello spazio e nell'architettura.

Pamela Lee in *Objects to be destroyed*³³, conduce un'analisi interessante su come Gordon Matta-Clark abbia possibilmente ereditato da suo padre una concezione innovativa di spazio. Infatti, il padre dimostrava di sostenere una visione divergente rispetto ai canoni modernisti e ciò si deduce da un articolo pubblicato nel 1938 sulla rivista surrealista "Minotaure". L'articolo, intitolato: *Mathématique Sensible - Architecture du Temps*, rigettava l'idea di progetti lineari e regolarizzati, tipici dell'approccio di Le Corbusier. Infatti, se quest'ultimo concepiva l'architettura basandosi su un modello di uomo "modulare", matematico, proporzionale e progettava un ambiente geometricamente organizzato di conseguenza,

³³ P. M. Lee, *Objects to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge (Massachusetts), Massachusetts Institute of Technology, 2000, p. 7.

Roberto Matta proponeva un approccio in prospettiva surrealista. Scriveva Matta: “We need walls like damp sheets which lose their shapes and wed our psychological fears”³⁴. Affermava che l’architettura doveva riflettere e adattarsi alle variazioni psichiche dell’essere umano, trasformandosi in risposta alle complessità dell’inconscio, come muri che si trasformano in “lenzuola umide”.

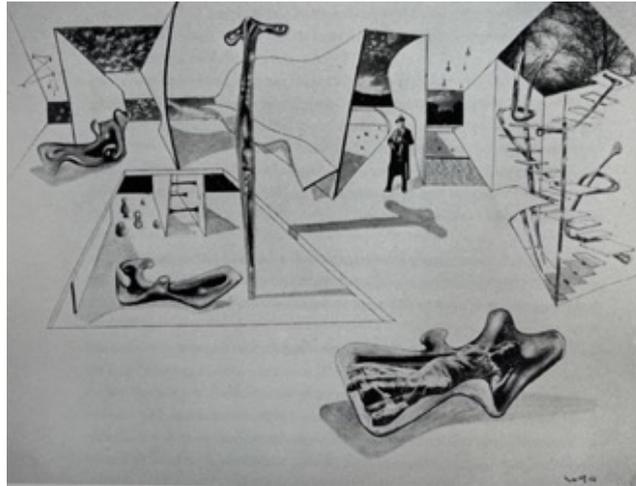


Fig. 12 Proposta di ciò che Roberto Matta intendeva come architettura surrealista, in alternativa al canone modernista. Roberto Matta Echaurren, illustrazione, *Mathématique Sensible - Architecture du Temps*, “Minotaure”, 1938. © Artists Rights Society (ARS) 1999. Fonte: P. M. Lee, *Objects to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, cit., p. 8.

Quanto sostenuto da Matta in realtà è molto distante da ciò che poi Matta-Clark approfondirà nella sua ricerca artistica. Il linguaggio di Matta è sempre stato quello pittorico, mentre quello del figlio si muoverà su un campo scultoreo-architettonico, ma ciò che si vuole evidenziare è come il programma architettonico modernista sia stato oggetto di particolare critica da parte di entrambi, e come Matta-Clark possa avere mutuato questa visione dal padre. Perciò, se Matta-padre reinterpretava il modernismo da una prospettiva surrealista e basata sull’interiorità, Matta-figlio rifletteva criticamente sulla natura sociale e urbana degli edifici e sul loro utilizzo nel tempo.

³⁴ R. Matta, *Mathématique Sensible-Architecture du Temps*, “Minotaure”, n. 11, primavera 1938, p. 43. Ristampa in traduzione come *Sensitive Mathematics-Architecture of Time*, in “The Surrealists on Art”, ed. L. R. Lippard, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1970, in P. M. Lee, *Objects to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, cit., p. 7.

Roberto Matta e Anne Clark facevano parte di una vivace cerchia di artisti surrealisti che esibiva le proprie opere a New York. Durante gli anni Quaranta, Matta era uno degli artisti contemporanei di maggior successo, con mostre e vendite delle sue opere nelle gallerie newyorkesi. Godeva di una grande approvazione da parte della critica ed era considerato un nome fondamentale per la prima generazione di espressionisti astratti americani.

Essere nato da un padre così influente sicuramente non è stato facile e Gordon Matta-Clark, secondo quanto riferito da coloro che lo conoscevano, ha sempre cercato un'approvazione e un riconoscimento, vivendo in continua e silente competizione con lui³⁵. Purtroppo, questo riconoscimento giunse solo dopo la sua prematura scomparsa, quando Matta-padre si riferì ai due gemelli scrivendo: "If Batan hadn't been so inarticulate, the three of us could have proposed what the new world waited for"³⁶, rilevando nei suoi due figli artisti una forte potenzialità innovativa, come mai aveva fatto prima.

Un'altra presenza familiare importante che diventa anche chiave di lettura del suo lavoro è quella di Marcel Duchamp. Quest'ultimo è stato il padrino dei gemelli Matta-Clark, diventando il "padre spirituale" di Gordon, anche se questo legame e questa ispirazione continua non è documentata negli archivi, ma emerge dalle testimonianze di chi ha lavorato a suo stretto contatto. Due esempi di questo rapporto con Duchamp sono la riflessione che Matta-Clark conduce sul *ready-made*, una tematica che verrà approfondita in seguito, e il *Memoriale* che gli dedica nell'anno della sua scomparsa (1968).

Nel chiudere la cerchia familiare, occorre menzionare anche il gemello di Gordon Matta-Clark, Batan, che ha sempre vissuto con lui o vicino a lui, poiché affetto da una marcata instabilità mentale. Interessante in merito a ciò risulta la prospettiva della studiosa statunitense Betti-Sue Hertz, che esaminando la relazione tra Matta e i gemelli, ha rilevato una notevole influenza di Batan sul lavoro di Gordon Matta-Clark. Il gemello Batan attraversava alternativamente stati angosciosi e nervosi, e Gordon è sempre stato al suo fianco, testimone di queste variazioni psicologiche. Hertz stabilisce una connessione tra questi stati psicologici e l'azione artistica di Gordon Matta-Clark, il quale durante un'intervista ha affermato che: "Interior space of memory seems, [...] to create a theater-like

³⁵ Per questo aggiungerà al proprio cognome anche quello della madre Anne Clark, per distinguersi dal padre.

³⁶ C. Diserens (a cura di), in *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 396. Batan, il gemello di Gordon, era anch'esso un artista, principalmente disegnatore.

setting but a very about-to-be disintegrated level”³⁷. Hertz suggerisce quindi come il taglio o la disintegrazione di spazi esistenti, tipici del lavoro di Matta-Clark, possano essere un mezzo per esplorare nuovi strati interiori, psichici, generatisi grazie alla tumultuosa convivenza con suo fratello gemello Batan³⁸.

1.3 La Cornell University come *Ursprung* artistica

Un altro “affluente” che occorre menzionare è sicuramente l’ambiente universitario che Gordon Matta-Clark ha frequentato negli anni della sua formazione. Il 1962, suo primo anno alla Cornell University (Ithaca, NY), è stato un anno sofferto, conclusosi con un incidente in macchina che gli ha procurato numerose fratture e che ha provocato la morte di un suo amico, a bordo della sua stessa auto³⁹. Questo tragico evento, insieme alla sua insoddisfazione per i corsi che stava seguendo, lo ha spinto a trasferirsi a Parigi per studiare letteratura francese presso la Sorbona. Tornato a New York solamente un anno dopo, ha ripreso gli studi alla Cornell.

I suoi più stretti dicevano che in lui non c’era la vera vocazione da architetto, quanto piuttosto uno spiccatissimo interesse per l’arte, come dimostrava la sua predilezione per le materie artistiche. Afferma Matta-Clark: “The things we studied always involved such surface formalism that I never had a sense of ambiguity of a structure, the ambiguity of a place, and that’s the quality I’m interested in generating in what I do”⁴⁰. L’accusa di aver studiato un “formalismo di superficie” è piuttosto acida, e Matta-Clark non fornisce ulteriori spiegazioni

³⁷ Da un’intervista inedita condotta da Donald Wall, oggi nell’archivio di Gordon Matta-Clark conservato al Canadian Centre for Architecture, Montreal (PHCON2002:0010:001:077) in B. S. Hertz (a cura di), *Transmission. The art of Matta and Gordon Matta-Clark*, San Diego (California), San Diego Museum of Art, 2006, p. 13.

³⁸ Anthony Vidler (1941-2023), storico e critico dell’architettura, nel testo: *Il perturbante dell’architettura* (2006), cita il sociologo francese Roger Caillois (1913-1978) che sostiene come stati psicologici alterati o psicosi come la schizofrenia possano agire sulla nostra relazione con lo spazio e sulla percezione di questo, generando possessioni convulsiva o rapporti inquietanti, *Ibidem*.

³⁹ La studiosa Corinne Diserens (1960) ragiona sul significato della perdita dell’amico durante l’incidente automobilistico. Gordon Matta-Clark era certamente orientato alla letteratura (come suggerisce il profondo studio del *Paradiso Perduto* di John Milton), per questo Diserens suggerisce di non tralasciare le profonde implicazioni omeriche della morte di un compagno durante il suo viaggio di ritorno a Itaca. Questo evento agì come un potente catalizzatore per l’inevitabile sensazione adolescenziale che la propria vita potesse manifestare un destino epico. In C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, New York, Phaidon, 2003, pp. 8-21.

⁴⁰ L. Bear, *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building*, in “Avalanche”, n.10, dicembre 1974, in P. M. Lee, *Objects to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, cit., p. 34.

in merito. La studiosa Pamela Lee si è interrogata sul significato di quest'accusa, analizzando la Scuola di Architettura in quegli anni, il *corpus* docenti e la linea seguita dal dipartimento. Negli anni Sessanta la Cornell University godeva di un'ottima reputazione, sia per la linea pedagogica progressista, sia per l'importanza dei suoi contributi alla teoria e alla pratica architettonica contemporanea. Durante il suo periodo alla Cornell, Gordon Matta-Clark ha studiato con teorici come Robert Slutzky (1929-2005), Colin Rowe (1920-1999)⁴¹, e architetti modernisti come Werner Seligmann (1930-1998) e John Hejduk (1929-2000). Forse l'artista stava reagendo, anche se in modo non specifico, alle preoccupazioni formaliste che molti membri della facoltà stavano sposando, al contrario di altri che invece, come lui farà in seguito, si occupavano di architettura per problematiche e soluzioni "sociali". Alla fine degli anni Sessanta, la Cornell University era anche un luogo di incontro per una serie di artisti che avrebbero ottenuto riconoscimento nel decennio successivo. Lì l'architetto e pittore Will Insley (1929-2011) teneva un corso significativamente intitolato: "Scultura come architettura".

Pamela Lee parla di una visione romanticizzata della Cornell University come origine, *Ursprung*, per la pratica artistica dei primi anni Settanta. Questo aspetto è stato alimentato anche dalla mostra *Earth Art*, tenutasi nel febbraio 1969 e considerata apripista della *Land Art*. Invitati da Willoughby Sharp⁴², artisti come Robert Morris, Dennis Oppenheim, Hans Haacke (1936), Michael Heizer e Robert Smithson hanno lavorato *in situ*. Il luogo era proprio il campus della Cornell University e agli artisti è stato suggerito di usare i materiali che avrebbero trovato ad Ithaca nei dintorni del campus. Proprio durante l'allestimento, Gordon Matta-Clark si è potuto confrontare con artisti che iniziavano ad agire direttamente sulla natura, modificandone il paesaggio e la sua conformazione attraverso l'uso di un lago, un albero o una collinetta come materiale artistico.

In quella occasione Matta-Clark ha incontrato Robert Smithson, suo secondo padre spirituale dopo Duchamp, con cui ha collaborato per l'installazione di *Mirror Displacement*, e Dennis Oppenheim, con cui ha lavorato alla realizzazione di *Beebe Lake Ice Cut*, che prevedeva

⁴¹ Pamela Lee in *Objects to be destroyed* (2000) commenta il pensiero di Colin Rowe, come innovatore e progressista. Negli anni in cui Gordon Matta-Clark è alla Cornell, Rowe aveva già iniziato ad elaborare il suo ripensamento della città a favore della cosiddetta *Collage City*, ovvero non più una cosiddetta *tabula rasa* in attesa dell'azione dell'architetto-demiurgo, ma piuttosto una sorta di bricolage che tenesse in considerazione la storicità di un posto come una rete di tessuti architettonici sovrapposti.

⁴² Willoughby Sharp (1936-2008), autore e editor di "Avalanche", una rivista fondata nel 1970 con Liza Bear (1942), regista che ha documentato le forme artistiche più sperimentali degli anni Settanta attraverso articoli e interviste (come quella a Gordon Matta-Clark del 1974, realizzata in occasione di *Splitting*, dal titolo *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building*, pubblicata su "Avalanche").

l'utilizzo di una sega per tagliare una linea ondulata sulla superficie ghiacciata del lago vicino alla Cornell.



Fig. 13 Gordon Matta-Clark con una motosega che aiuta Dennis Oppenheim nella realizzazione di *Beebe Lake Ice Cut* per la mostra *Earth Art* nel febbraio 1969. Questa fotografia faceva parte della mostra *Earth Art* all'Andrew Dickson White Museum of Art di Ithaca, New York.
Fonte: Andrew Dickson White Museum of Art (1969),
<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/2436/3688>

1.3.1 Smithson e l'entropia

Robert Smithson è stata una personalità centrale per l'opera di Gordon Matta-Clark, specialmente per la teoria sull'entropia. Nancy Holt, artista e vedova di Smithson, ricorda come il marito intrattenesse ogni ospite con lunghe discussioni sull'entropia che avevano visto la stampa nel 1966 nel saggio *Entropy and the New Monuments*⁴³. Matta-Clark fu tra le "vittime" dei racconti di Smithson e ne rimase inevitabilmente affascinato.

Occorre inserire il discorso sull'entropia nello sfondo della cosiddetta Process Art, ossia una pratica artistica che si concentra più sul processo di produzione o disfacimento⁴⁴ di un oggetto, che sulla creazione di un oggetto finito in sé e per sé.

In *Entropy and New Monuments* (1966), Smithson cita la seconda legge della termodinamica, che in breve afferma come l'energia sia più facilmente persa che ottenuta, e

⁴³ R. Smithson, *Entropy and the New Monuments*, "Artforum", giugno 1966.

⁴⁴ In inglese Lee utilizza i termini "making, or 'unmaking'" che sono più calzanti per dare l'impressione del fare o disfare. In P. M. Lee, *Objects to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, cit., p. 39.

come l'entropia di un sistema isolato tenda ad aumentare nel tempo, anche attraverso il naturale deterioramento delle cose. Un esempio è la *Spiral Jetty* (1970), la celebre spirale di rocce, terra e cristalli nel Great Lake Salt in Utah, emblema della *Land Art*. Nel progetto dell'artista è prevista la possibilità che quest'opera scompaia, a causa delle trasformazioni naturali e del movimento dell'acqua. Le intenzioni di Smithson erano quelle di assistere a questo mutamento, e di sondare nuovamente la tendenza intrinseca di tutte le cose verso una disintegrazione irreversibile, e quindi verso un aumento di entropia.



Fig. 14 Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970. Utah, Rozen Point, Great Salt Lake. Fotografia di Gianfranco Gorgoni.

Fonte: https://www.usu.edu/nehmatours/sky-above/04_Gorgoni

Entropia è diventato un concetto fondamentale nel suo lavoro, ed era inteso anche come la ricerca di un equilibrio tra opposti quali l'ordine e il caos, la distruzione e il rinnovamento, i luoghi e i non-luoghi (*sites/non-sites*). Quest'ultima coppia di opposti, *Sites* e *non-sites*, diventeranno centrali anche per la pratica di Gordon Matta-Clark. Per *site* si intende il luogo in cui avviene la trasformazione per mezzo della mano dell'artista (o dell'escavatrice), che Smithson dice essere la realtà fisica, grezza, mentre il *non-site*, è il trasferimento di questo terreno all'interno di uno spazio museale, che diventa un "abstract container"⁴⁵, con lo scopo di rimandare al sito originale. *Non-Site* è anche la documentazione fotografica di tale ambiente naturale, che trasferita in una galleria e mostrata al pubblico, permette ai visitatori di raggiungere visivamente il luogo in cui l'artista ha realizzato l'opera, perché troppo lontano o perfino irraggiungibile. Occorre sempre considerare che questi artefatti (rocce,

⁴⁵ R. Smithson, *Symposium*, in *Earth Art* (1970), in *Robert Smithson: The Collected Writings*, Oakland (California), University of California Press, 1996, p. 364, in F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 207.

pezzi di terreno o immagini) non possono di certo sostituire il sito, né provare ad inglobarlo. Sicuramente qualcosa si è innescato in Gordon Matta-Clark quando ha conosciuto la visione sull'entropia di Smithson, giungendo però a conclusioni differenti.

1.3.2 Prime sperimentazioni

Tornando alla Cornell University, è proprio qui che Matta-Clark inizierà a produrre opere e performance, anche se di questi primi lavori è rimasta una scarsa documentazione. Si sa che ha stretto amicizia con LeGrace Benson, una docente di storia dell'arte del XX Secolo, che gli offrì la sua villa a Ithaca per realizzare la sua prima scultura in grandi dimensioni in giro per la casa, di cui però purtroppo non si ha alcuna traccia.

La descrizione che si ha di questo intervento, da un'intervista con LeGrace Benson⁴⁶ rivela già molti dei segni distintivi che avrebbero caratterizzato il suo futuro operare, cioè l'intervento su scala architettonica su un edificio già esistente e la disattivazione della funzione usuale della struttura per un periodo limitato di tempo.

Un altro tra i suoi primi lavori, anche questo non documentato, è stato il *Memoriale per Marcel Duchamp*, realizzato nell'ottobre 1968 alla Cornell University. Ciò che Jane Crawford testimonia⁴⁷ in merito a questa performance è che si è trattato di una performance all'aperto con la presenza di una donna nelle vesti di Rose Sélavy (l'alter ego femminile di Marcel Duchamp) che leggeva poesie da un balcone, mentre nella piazza antistante una grande struttura gonfiabile cresceva, costringendo gli spettatori ad andarsene per mancanza di spazio. Quando l'ultimo spettatore è stato schiacciato fuori la performance si è conclusa. Il suo primo lavoro ad essere documentato attraverso una foto in bianco e nero è intitolato *Rope Bridge* ed è stato realizzato nel 1968, poco dopo la laurea. Si trattava di un ponte di corda che attraversava un precipizio causato da un profondo canyon a poca distanza dal campus universitario. Era un intervento giocoso, etereo, appena visibile nello spazio, che mai nessuno avrebbe utilizzato, specialmente nel periodo in cui è stato montato, cioè in inverno.

Lo storico Sébastien Marot (1961), in merito a quest'opera scrive:

⁴⁶ Intervista condotta da Thomas Crow con la studiosa Le Grace Benson il 17 dicembre 2001, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (2003), p. 22-37.

⁴⁷ Intervista condotta da Thomas Crow con Jane Crawford (vedova di Gordon Matta-Clark) nell'agosto 2001, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (2003), p. 22-37.

Queste considerazioni gettano senza dubbio una prima luce sul significato di *Rope Bridge*, che può essere letta come un'allegoria del passaggio, e dell'abisso che il giovane attraversò quell'anno - tra le aspettative della sua formazione di architetto e l'avventura artistica [...] - ma che è anche, nel suo periglioso minimalismo, l'espressione di un contestualismo spinto al limite estremo: un'architettura di nervi, puramente aggettivata da un sito mozzafiato... e che senza dubbio non scelse a caso⁴⁸.



Fig. 15 Gordon Matta-Clark, *Rope Bridge*, Six Mile Creek, Ithaca NY, 1968. ©The Estate of Gordon Matta-Clark/ADAGP, Paris.

Fonte: <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2018/09/sebastien-marot-rope-bridge-feux-croises-trois-phares-de-gordon-matta-clark/index.html>

Alcuni amici di Matta-Clark riportano come alla fine dei suoi studi alla Cornell, prima di ritrasferirsi a New York, il suo stato d'animo fosse notevolmente peggiorato. Ten Greenwald (1959-2016), un suo amico poeta, testimonia come arrivato a New York fosse “[...] a dying men. [...] Living for the day”⁴⁹. La sua compagna dell'epoca, la pittrice Mary Heilmann (1940), parla del morbo di Addison che lo affliggeva e delle preoccupazioni per il fratello Batan⁵⁰.

⁴⁸ S. Marot, *Rope Bridge, crossed lights – three lighthouses by Gordon Matta-Clark*, in “PALM: le magazine Jeu de Paume”, 20 settembre 2018.

<https://archive-magazine.jeudepaume.org/2018/09/sebastien-marot-rope-bridge-feux-croises-trois-phares-de-gordon-matta-clark/index.html>, [consultato l'8 febbraio 2024]

⁴⁹ T. Greenwald intervistato in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 402.

⁵⁰ In C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (2003), p. 28.

Ciò che troverà a New York sarà un mondo nuovo, brulicante di nuove esperienze e stimoli. Gordon Matta-Clark non solo si adatterà a questo nuovo clima, ma ne diventerà parte integrante e fonte di nuovi impulsi artistici e comunitari, che arricchiranno notevolmente il contesto artistico newyorkese.

1.4 La New York di quegli anni e l'“invenzione” di SoHo

*La Metropoli è una macchina che dà assuefazione,
da cui non vi è scampo,
a meno che non lo conceda lei stessa⁵¹.*

Rem Koolhaas, 1978

Nel secondo dopoguerra, New York stava cominciando a diventare la “capitale del mondo”. La città stava registrando un boom demografico, trasformandosi in una delle aree più densamente popolate al mondo, in parallelo con Tokyo. L'aumento di popolazione poneva grosse sfide urbanistiche, e New York, plasmata da Robert Moses (1888-1981)⁵², andava verso la creazione del cosiddetto “Manhattanismo”, ossia la “creazione della congestione a ogni livello possibile”⁵³, attraverso la costruzione convulsa di nuovi grattacieli.

In quegli anni anche il potere economico e politico si stava spostando oltreoceano con Wall Street che governava i mercati mondiali e con l'insediamento delle Nazioni Unite nel 1951 a Manhattan, per cui fu costruito il celebre Palazzo di Vetro. A ciò si aggiungeva, come già citato, lo spostamento del baricentro culturale e artistico da Parigi, con l'emigrazione di un grosso numero di intellettuali.

Nella narrazione su Gordon Matta-Clark è essenziale concentrarsi su una specifica area di New York: Downtown Manhattan, e soprattutto su alcuni isolati a sud di Houston Street, noti come SoHo (South of Houston).

⁵¹ R. Koolhaas, *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan* (1978), tr. it. della I ed. (2001) a cura di M. Biraghi, Milano, Electa, 2001, p. 274.

⁵² Robert Moses (1888-1981), celebre urbanista di New York tra gli anni Trenta e gli anni Settanta.

⁵³ R. Koolhaas, *Delirious New York*, cit., p. 174.

Carol Goodden⁵⁴ racconta di SoHo come di ventinove isolati occupati da fabbriche, officine e botteghe tessili in stabili a sei piani, generalmente larghi quindici metri con soffitti molto alti. Ogni piano costituiva un cosiddetto ‘loft’. A causa di problemi logistici di spostamento delle merci da edifici così alti, a metà degli anni Sessanta le attività manifatturiere non riuscirono più a sopravvivere economicamente in spazi del genere, quindi abbandonarono questa zona per spostarsi nel New Jersey.

Fu così che gli artisti, in cerca di ampi spazi a basso prezzo, iniziarono ad interessarsi a questi quartieri della piccola industria, affittando i loft all’interno degli edifici abbandonati, allestendo lì i propri atelier e in molti casi vivendoci dentro⁵⁵.

Un articolo del New York Times riporta come nel gennaio 1965 più di un centinaio di artisti avessero già ripopolato questi loft⁵⁶.

1.4.1 SoHo agli artisti

Nel 1966 George Maciunas, già citato come fondatore di Fluxus, iniziò a sviluppare un progetto per SoHo, concependo l’idea di un intero quartiere autonomo. Questo quartiere avrebbe dovuto comprendere laboratori cooperativi, cooperative alimentari, teatri e luoghi di aggregazione per artisti. Maciunas aveva l’obiettivo di creare una comunità geograficamente e strutturalmente definita, in cui gli artisti potessero lavorare liberamente senza essere considerati occupanti abusivi di luoghi ancora denominati *Manufactures* (manifatture), riservati principalmente all’industria. Per realizzare questa visione, Maciunas acquisì vari edifici che chiamò *Fluxhouses*⁵⁷ e che convertì in studi per artisti. L’incremento più straordinario di insediamento di nuovi artisti si registrò tra il 1967 e il 1968. Per questo

⁵⁴ Carol Goodden (1940), artista inglese naturalizzata statunitense, danzatrice nella compagnia di Trisha Brown e prima storica compagna di Gordon Matta-Clark. La sua testimonianza sulla New York di quegli anni è di fondamentale importanza, poiché restituisce il fervore artistico che ha animato SoHo dagli anni Cinquanta. Carol Goodden ricorda quel periodo in un lungo racconto per il catalogo a cura di L. Bertolaccini, *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg*, cat. (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Palazzo Carpegna, 14 dicembre 2018-25 febbraio 2019), Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2018, pp. 205-217.

⁵⁵ “Les lofts sont situés dans les zones industrielles de la ville, là où les autres habitants ne sont aucunement gênés par les travaux des artistes” o ancora: “Selon les artistes eux-mêmes, le grand anonymat garanti par la localisation des lofts permet une créativité sans dérangements, [...]”, da comunicato stampa datato maggio 1964, Artists Tenants Association Records, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, DC in P. Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York de SoHo au South Bronx (1969-1985)*, Dijon, Les presses du réel, 2017, p. 42.

⁵⁶ B. Weinraub, *The Bowery Blossoms with Artists’ Studios*, “The New York Times”, 2 gennaio 1965, ivi, pp. 50-51.

⁵⁷ Cfr. Cap. 1.1, p. 18 di questa tesi.

George Maciunas fu soprannominato “inventore di SoHo”, a causa del fenomeno che scatenò, noto come “effetto SoHo”. Questo termine è stato usato per descrivere i casi in cui artisti si trasferiscono in quartieri sottosviluppati, contribuendo ad aumentare il valore dell’area e migliorandone la qualità.

Gli abitanti di SoHo stavano dando vita ad un ambiente unico. Gli artisti, musicisti, danzatori e coreografi che si insediarono lì erano disposti a ristrutturare personalmente questi spazi, assumendo ruoli di elettricisti, muratori e idraulici, creando una rete di reciproco aiuto. In questo processo, stava emergendo un'economia quasi autonoma, separata dal resto di Manhattan⁵⁸.



Fig. 16 Localizzazione dei loft autorizzati per artisti prima e dopo l’arrivo delle *Fluxhouses* di George Maciunas. Cartina realizzata da Pauline Chevalier grazie ai dati d’archivio conservati presso l’archivio Artists Tenants Associations all’Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.

Fonte: P. Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York*, cit., p. 47.

Le relazioni tra la comunità di artisti di SoHo e la città di New York furono complesse. Nel 1969, Jane Jacobs⁵⁹ intraprese un’importante battaglia contro il già citato Robert Moses.

⁵⁸ P. Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York*, cit., p. 52.

⁵⁹ Jane Jacobs (1916-2006), antropologa, scrittrice e attivista statunitense naturalizzata canadese. Si è distinta per essersi fortemente opposta all’approccio urbanistico di Robert Moses, pubblicando il celebre saggio *Vita e morte delle grandi città. Saggio sulle metropoli americane* nel 1961 per Random House, New York. Si è guadagnata l’attenzione nazionale per la sua difesa degli spazi ad uso misto, dei quartieri ad alta densità e della pianificazione dal basso verso l’alto.

Infatti, era in corso un progetto di costruzione di una strada a quattro corsie che dal New Jersey sarebbe arrivata a Brooklyn, tagliando la Lower Manhattan e Soho, minacciando di trasformare radicalmente questo quartiere prezioso per la comunità che stava emergendo.



Fig. 17 Lower Manhattan Expressway, New York City. Map showing proposed development, Paul Rudolph, 1967.

Fonte: <https://www.greenestreet.nyc/map>



Fig. 18 Manifestazione contro l'incriminazione di Jane Jacobs per istigazione alla sommossa contro il progetto della Lower Manhattan Expressway, New York, 8 maggio 1968. Fotografia di Fred McDarrah.

Fonte: P. Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York*, cit., p. 35.



Fig. 19 Incontro del gruppo SoHo Artists Association Planning Committee, prima della legalizzazione della loro permanenza negli edifici di SoHo, 1970. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

Fonte: <https://www.greenestreet.nyc/8-artists>

Grazie agli sforzi di Jane Jacobs, Donald Judd e di altri, questo pericolo fu evitato, e lo stato di New York riconobbe agli artisti il titolo di *Artist in Residence* (artista in residenza), permettendo loro di lavorare all'interno di questi spazi in modo legale; tuttavia, sarà solo nel gennaio del 1971 che la commissione urbanistica acconsentì definitivamente alla residenza degli artisti nei loft in cui molti vivevano illecitamente.



Fig. 20 Newsletter di SoHo del 10 febbraio 1971 in cui viene annunciata la legalizzazione delle residenze degli artisti a SoHo. Da Source: SoHo Artists Association Records, Archives of American Art.

Fonte: <https://www.greenestreet.nyc/map>.

La presenza degli artisti era vista come un ostacolo ad una rapida e redditizia riabilitazione di questi terreni abbandonati. Moses era contrario al desiderio degli artisti di preservare i quartieri ex industriali; invece, si proponeva di bonificare queste zone e realizzare la classica griglia iper-funzionalista, con aree commerciali separate da quelle residenziali progettate con precisione fatte di isolati enormi con strade gigantesche. Jane Jacobs, al contrario, sosteneva fortemente il ruolo dell'interazione sociale, promuovendo strade più strette con molte intersezioni, a favore di una visione micro-locale della vita urbana.

Nel 1973 SoHo fu dichiarato *Cast-Iron Historic District* (distretto storico di ghisa) per la presenza di edifici di ghisa considerati unici al mondo. Si giunse così all'ottenimento di maggiori garanzie in termini di speculazioni edilizie in quella zona e protezione dalla costruzione di torri moderne che stavano popolando Manhattan in quegli anni. Queste battaglie non solo consolidarono la comunità che si stava creando, ma crearono legami che andavano ben oltre il semplice aspetto artistico.

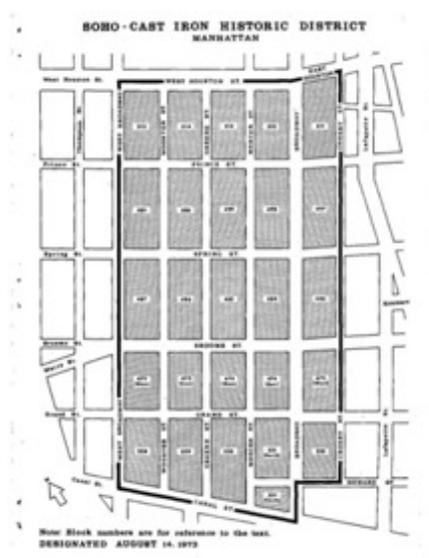


Fig. 21 Mappa degli isolati inclusi nella dicitura di SoHo-Cast Iron *Historic District*, 1973.
Fonte: <https://sohobroadway.org/soho-castironhistoricdistrict-landmarks/>

L'urbanizzazione di New York era chiaramente problematica, anche se pianificata spesso veniva imposta su comunità già insediate in determinati quartieri⁶⁰. Robert Smithson parlava di *architettura dell'entropia*⁶¹, Rem Koolhaas (1944) di *Manhattanismo*, ed era evidente

⁶⁰ Si vedrà come Gordon Matta-Clark con l'opera *Fakes Estates* (1973) contesterà questa iper-programmazione della città.

⁶¹ "The slurbs, urban sprawl, and the infinite number of housing developments of the post-war boom have contributed to the architecture of entropy". Parla di edifici "insipidi e vuoti", case grandi magazzini,

come questo modello di espansione urbana non potesse funzionare, soprattutto in una zona di Manhattan così unica e con una forte identità comunitari.

1.4.2 Spazi artistici alternativi

Gli artisti che abitavano la Downtown Manhattan, infatti, avevano uno spiccato sentimento identitario, in quanto *Downtown* non era solamente una localizzazione geografica a sud di Manhattan, ma si opponeva ai modelli di *Midtown* e *Uptown*, alle gallerie sulla 57th Street e ai musei che si estendevano dalla 54th Street fino alle alture di Manhattan sulla 5th Avenue. Il Moma, il Whitney Museum, o il Metropolitan, diventavano il bersaglio di questi artisti che desideravano sfidare i principi espositivi tradizionali, ritenuti inadatti alle loro pratiche e alla loro visione del rapporto tra l'artista e il pubblico. Attraverso le visite agli studi degli artisti, lo spettatore diveniva parte integrante del processo creativo, stabilendo un legame più stretto con l'artista. Inoltre, vi era la nuova volontà di sottolineare come il lavoro dell'artista fosse dipendente da colleghi e amici artisti, invece che da critici e curatori.

Nello stesso periodo, stava nascendo un movimento critico nei confronti delle istituzioni museali, noto come *Art Workers Coalition*, con figure come Vassilakis Takis (1925-2019), Hans Haacke, Lucy Lippard (1937), Carl Andre, Willoughby Sharp e altri, che si unirono in manifestazioni nei principali musei di New York. Nel 1969 chiesero l'istituzionalizzazione delle pratiche sperimentali che da tempo avevano luogo al di fuori dei musei, così come richiesero l'inclusione di opere di artisti neri nelle collezioni, il pagamento degli artisti per l'affitto delle loro opere esposte nei musei e la presenza di professionisti qualificati per la gestione e manutenzione di opere tecnologiche. Questa riflessione portò a contratti, retribuzione e questioni di proprietà, alzando il livello di considerazione dell'artista al rango di lavoratore, con l'obiettivo di ottenere diritti e garanzie. Allo stesso tempo però significava per loro l'inserimento in un sistema capitalista, che era oggetto di critica da parte degli stessi artisti, rinunciando in parte alla propria indipendenza.

Come scrive Pauline Chevalier: “[...] questi artisti cercano di voltare le spalle alle istituzioni, ai musei e alle gallerie commerciali, nel desiderio un po' utopico di riprendere il controllo dei mezzi per creare, esporre e distribuire il proprio lavoro”⁶².

un'architettura che rende insipida anche ciò che è contenuto al loro interno, in R. Smithson, *Entropy and the New Monuments*, “Artforum”, giugno 1966, p. 27.

⁶² P. Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York*, cit., p. 9.

Questa generazione di artisti, che fiorirà verso la fine degli anni Sessanta, è stata chiaramente ispirata dalle gallerie cooperative del decennio precedente, come la Galleria Tanager e la Galleria Hansa e le altre della 10th Street⁶³. Si trattava di gallerie gestite da collettivi di artisti che divennero centri di sperimentazione, laboratori e studi, coinvolgendo nomi come Allan Kaprow, Yoko Ono (1933), Louise Bourgeois (1911-2010), Claes Oldenburg.



Fig. 22 Incontro sul tetto della Galleria Tanager con Elaine DeKooning al centro, 1956.
Fonte: Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.
<https://www.aaa.si.edu/collections/joellen-bards-ruth-fortels-and-helen-thomas-exhibition-records-tenth-street-days-coops-50s-8792>

A partire dalla fine degli anni Sessanta, questa tendenza alla ribellione contro un certo tipo di museo che promuoveva ancora un'estetica modernista e perpetuava discriminazioni basate su genere, etnia e classe sociale ha portato all'apertura di spazi "alternativi". Alcuni esempi erano *98 Greene Street*, *112 Greene Street*, fondato dallo stesso Gordon Matta-Clark, *10 Bleecker*, *The Clocktower*, *The Kitchen*. Questi spazi alternativi volevano essere una nuova via al di fuori delle istituzioni convenzionali, di un sistema economico, sociale o culturale già esistente e consolidato, affermandosi ai margini più come *extra-istituzione* che come *anti-istituzione*.

⁶³ Fu la mostra organizzata da Leo Castelli nel 1951 (*9th Street Art Exhibition*) a dare un grosso contributo all'apertura delle gallerie cooperative l'anno successivo. In questa mostra erano esposti insieme artisti della vecchia e nuova generazione: Pollock, Kline, De Kooning assieme a Rauschenberg, creando una situazione nuova e stimolante.



Fig. 23 Il critico Irving Sandler e la pittrice Lois Dodd nella Galleria Tanager nel 1956.
Fonte: Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington D.C.
<https://www.aaa.si.edu/collections/joellen-bards-ruth-fortels-and-helen-thomas-exhibition-records-tenth-street-days-coops-50s-8792>

1.4.3 98 Greene Street

Tra gli spazi alternativi più importanti si ricorda quello al numero 98 di Greene Street di Holly Solomon, collezionista e mecenate, futura gallerista di Gordon Matta-Clark. Solomon aveva deciso di mantenere il nome della via come nome dello spazio a dimostrazione che si trattava solo di un luogo e non di un nome, di uno spazio a disposizione di artisti, poeti e performer e della comunità, non di una galleria come le altre.

“Galleries and museums must plan ahead. At 98 Greene the artists created what happened... they did a piece, brought their friends. The quality and spirit of the place was in this spontaneity”⁶⁴. *98 Greene* era un incubatore, un laboratorio collettivo che fungeva da catalizzatore per la pratica di poeti, musicisti, sceneggiatori, pittori, fotografi. Pauline Chevalier afferma come sia stata *98 Greene Street* a dare un vero e proprio impulso al movimento alternativo: ha permesso alla rete di artisti di crescere, confluendo nel più celebre *112 Greene Street* (e più in particolare nel ristorante *FOOD* di Gordon Matta-Clark), e ha dato risalto al sito stesso come scenario e matrice per nuove pratiche sperimentali.

⁶⁴ Holly Solomon in conversazione con Jacki Apple, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 361.



Fig. 24 Holly Solomon a *98 Greene Street*, 19 febbraio 1971. Foto di Fred Mac Darrah.
Fonte: P. Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York*, cit., p. 119.



Fig. 25 Bill Bleckley, *Song for a Sliding Board*, performance presso *98 Greene Street*, 1971.
Fonte: <https://www.greenestreet.nyc/8-artists>

La Metropoli è una macchina che dà assuefazione, da cui non vi è scampo, a meno che non lo conceda lei stessa”⁶⁵. Con queste parole lapidarie Rem Koolhaas chiude la sua celebre (psico)analisi di New York. Sicuramente questa metropoli ha posto un’enorme questione urbanistica a causa del suo cementificare, iper-organizzare e costruire in modo convulso, ma nonostante ciò, leggendo la storia del quartiere di SoHo, sembra che con la collaborazione di menti brillanti portatrici di proposte lungimiranti, questa città abbia anche offerto (o concesso) una via di scampo, che ha cambiato le sorti dell’arte americana di quegli anni. Nel capitolo successivo si analizzerà il ruolo di Gordon Matta-Clark all’interno di quel magmatico e caotico agglomerato artistico quale era SoHo.

⁶⁵ R. Koolhaas, *Delirious New York*, cit., p. 274.

Secondo Capitolo: Gordon Matta-Clark demiurgo a SoHo

Analizzando alcune delle prime opere newyorkesi di Matta-Clark tra il 1968 e il 1972, emerge come tutte siano accomunate da una necessità primaria, un'irrequietezza creativa che l'artista custodiva da tempo, già prima di tornare a New York. Gli antichi la chiamavano *Ananke*⁶⁶, la necessità inalterabile, ovvero la potenza cosmogonica che muove e plasma le cose.

Nel suo caso la necessità non era solo un'urgenza artistica creativa, ma aveva assunto anche le sembianze di un'insofferenza verso il formalismo architettonico appreso alla Cornell University, che lo porterà a trovare soluzioni a problemi concreti in modi del tutto originali, oscillando consapevolmente sul confine tra Arte e Architettura.

2.1 112 Greene Street

*Matta-Clark traces his genealogy not to the Bauhaus, not to Le Corbusier, but to the Greene Street establishment*⁶⁷.

Donald Wall, 1976

Nel 1969, neolaureato in architettura, l'artista arrivò a SoHo con un'irrefrenabile necessità di passare finalmente all'azione. Come già menzionato, e come confermano le sue prime performance alla Cornell University, la sua vocazione primaria era quella artistica, e quindi SoHo non poteva che essere il suo quartiere, poiché coacervo di sperimentazioni artistiche innovative che invadevano le gallerie e le strade. Nella SoHo di fine anni Sessanta, parlare di spazio pubblico e privato aveva poco significato, tutto era fortemente mescolato: dentro-fuori, nostro-vostro, erano concetti che si potevano intercambiare con facilità: "L'atelier ne se limitait pas à une pièce mais s'étendait au-delà, dans le loft, dans l'immeuble, dans la

⁶⁶ Nel Timeo, dialogo a tema cosmologico di Platone, chi si oppone al Caos è il Demiurgo, ossia colui che manipola e direziona le trasformazioni della materia dello spazio, (la *Chora*), mosso dalla necessità (l'*Ananke*).

⁶⁷ G. Matta-Clark intervistato da D. Wall in D. Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, in "Art Magazine", vol. L, n. 9, Maggio 1976, C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 360.

rue”⁶⁸. Questo essere in bilico tra pubblico e privato sarà una questione centrale nell’opera successiva di Gordon Matta-Clark, quando opererà le sue più celebri “sezioni” sugli edifici.

Lo spazio principale attorno al quale Matta-Clark orbitò fu *112 Greene Street*, a pochi metri di distanza dal già citato spazio di *98 Greene Street*. Fu Jeffrey Lew (1946), scultore, pittore e fotografo insieme ad Alan Saret (1944) ad acquistare lo spazio di *112 Greene Street* nel distretto storico in ghisa. Questo edificio si trovava in stato di degrado e decisero di lasciarlo quasi intatto, per usarlo come spazio espositivo e performativo. *112 Greene Street* era una grande sala su due piani, larga dieci metri e lunga più di trenta, con soffitti alti cinque metri, e sette colonne con capitelli corinzi al suo interno. Attorno a questo luogo si riunì un gruppo ristretto e riconoscibile formato da Gordon Matta-Clark, Carol Goodden, Tina Girouard (1946-2020), Suzanne Harris (1940-1979), Jene Highstein (1942-2013), Richard Nonas (1936-2021) e Jennifer Bartlett (1941-2022). Fatta eccezione per Carol Goodden che era una ballerina, tutti gli altri artisti erano scultori interessati al lavoro nello spazio, o come scrive Pauline Chevalier, artisti che “flirtavano” con le architetture.

Jeffrey Lew lasciava agli artisti la massima libertà di organizzazione dello spazio, generando un clima di grande flessibilità e collaborazione.

Al *112* gli artisti non vendevano le loro opere, ma chi voleva comprare era messo in comunicazione direttamente con l’artista stesso. Questo spazio non era destinato a sostituire le gallerie e i musei, ma piuttosto a fornire un incubatore essenziale ‘alternativo’, che permettesse agli artisti di esplorare tecniche e pratiche radicali. Molti degli artisti, infatti, erano rappresentati anche da altre gallerie e questo loro partecipare al *112 Greene Street* diventò una garanzia del loro avanguardismo e radicalismo. Richard Nonas ricorda così l’entusiasmo di quel gruppo “del 112”:

Nous étions prêts - le 112 et nous - au même moment. Et nous débordions d'énergie. Le 112 c'était notre inondation, notre explosion. Le 112 était notre action. Nous étions prisonniers dans uns ateliers, et le 112 était notre délivrance. Le 112 était notre évasion. Nous l'avons saisi. Nous nous y sommes accrochés. Nous l'avons déchiré. Le 112 était notre champ de bataille⁶⁹.

⁶⁸ P. Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York*, cit., p. 122.

⁶⁹ Ivi, pp. 124-125.

È stato proprio in un luogo del genere, estremamente compromesso, con i muri che si sgretolavano e con le colonne corinzie al suo interno che Matta-Clark iniziò a percepire lo spazio in modo diverso.

One of the things that's clearest in my mind is how [my] interest in working with buildings originated. It evolved out of that period in 1970 when I was living in the basement of 112 Greene Street and doing things in different corners. Initially they weren't at all related to the structure. I was just working within a place, but eventually, I started treating the place as a whole, as an object⁷⁰.

Da questo momento l'artista ha iniziato a trattare il luogo come un tutto unico, come un oggetto, o meglio, come un *object trouvé*. Si tratta di un passaggio chiave, perché se si considera lo spazio come un'entità unica, allora non ci sarà più distinzione tra soffitto, pavimento, finestre, tetto, muri, seminterrato; questi diverranno tutti elementi in grado di offrire innumerevoli nuove possibilità di azione e sperimentazione. Nel 1976 affermava: "I wanted to alter the whole space to its very roots, which meant a recognition of the building's total (semiotic) system, not in any idealised form, but using the actual ingredients of a place"⁷¹. Matta-Clark quindi si scardina dalla visione dell'edificio in quanto entità unica e intoccabile, oltrepassando le frontiere semantiche dell'architettura, trattando e maltrattando gli edifici a proprio piacimento come fossero, per l'appunto, un oggetto qualunque.

"Nella maggior parte delle gallerie non si può graffiare il pavimento"⁷², ma a *112 Greene* si può scavare un buco. Gordon Matta-Clark ha persino scavato nel seminterrato, ha ricordato Jeffrey Lew⁷³.

Secondo Matta-Clark era l'edificio stesso a richiedere un certo tipo di "estensione": "I see a building as something which exists and is passionately beautiful in itself, but also demands or excites a certain kind of extension"⁷⁴, perciò si metteva alla ricerca di questa *estensione*,

⁷⁰ L. Bear, *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building*, in "Avalanche", n.10, dicembre 1974, in S. Zalman, '112 Greene Street as Site', in *Walls Paper 1972 by Gordon Matta-Clark*, Tate Research Publication, 2017, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/walls-paper/112-greene-street>, [ultimo accesso 28 novembre 2023].

⁷¹ G. Matta-Clark intervistato da D. Wall in D. Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, in "Art Magazine", vol. L, n. 9, Maggio 1976, in F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 13.

⁷² P. M. Lee, *Objects to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, cit., p. 65.

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ J. Russi Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark*, presso il Museum of Contemporary Art di Chicago, il 13 febbraio 1978 (1985), in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark (1992)*, cit., p. 391.

concentrandosi su quegli anfratti solitamente trascurati, come il seminterrato per l'opera *Cherry Tree*. Questa, realizzata nel 1971, prevedeva la messa a dimora di un alberello in una buca scavata nel pavimento del seminterrato. Lunga un metro e mezzo, larga un metro e profonda un metro e mezzo, la buca era abbastanza cavernosa da inghiottire buona parte dell'albero, di cui rimane visibile solo la chioma nella documentazione fotografica. Per farlo crescere nel seminterrato Matta-Clark ha posizionato una lampada ad infrarossi e il ciliegio è fiorito forzatamente a gennaio. Ha poi seminato erba sulla collinetta di terra creatasi dagli scavi, e una colonia di funghi intorno alla sua cavità vuota una volta morto l'albero.



Fig. 26 Gordon Matta-Clark, *Cherry Tree*, 112 Greene Street, 1971

© Estate of Gordon Matta-Clark / ARS / DACS

Fonte: Centering the edges of Matta-Clark's work reveals the value found in the margins, *The Architectural Review*. <https://www.architectural-review.com/podcasts/cca-x-ar-bookshelf-podcast-gordon-matta-clark>

Matta-Clark ha scavato nel pavimento del seminterrato perché voleva raggiungere le fondamenta originarie di *112 Greene* e liberare le forze dell'edificio semplicemente realizzando un buco⁷⁵. Sintomatica è la presenza di questo foro nella sua opera, un *topos* che si ripresenterà in varie forme negli anni successivi durante la sua azione sugli edifici. Scavando nel seminterrato e piantandovi un albero al suo interno ha tentato così di minare

⁷⁵ “What I wanted to do was digging deep enough [...] and liberate the building's enormous compressive, confining forces simply by making a hole”, in P. M. Lee, *Objects to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, cit., p. 67.

le fondamenta per liberare la terra dalla pressione che l'edificio esercitava su di essa. Quel luogo ha offerto un'arena appropriata per il rapporto progressivamente focalizzato di Matta-Clark con l'architettura.

Come affermerà nel 1978 durante un'intervista a Corinne Diserens:

One of the first pieces that I did, and what I would love to do is to actually, let's say, extend the building above - I mean extend it below as much as above, like and alchemical motif where there is that definite dichotomy - or balance between the - above and below⁷⁶.

Matta-Clark parla di voler estendere l'edificio in profondità quanto in altezza, come un "motivo alchemico", in cui le due parti si trovano in equilibrio. L'alchimia, come si vedrà sarà una chiave di lettura che utilizzerà per giustificare le sue prime sperimentazioni artistiche.

Un'altra componente del suo agire era quella ludica. Sulla scia dei movimenti e delle tendenze artistiche come il *Dadaismo* o *Fluxus*, anche Matta-Clark si appropria di una certa giocosità nella sua pratica. Ciò che faceva doveva divertirlo, come afferma Jane Crawford:

Gordon tended to just go out and do things rather than sitting and writing up some tract about why. This is what confused many of his critics who didn't know if he was creating art or vandalism or making some sort of joke. It wasn't until the retrospective that people fully realized how profound and relevant his "pranks" were, how neatly they fit into his body of work⁷⁷.

Il suo esplorare lo spazio univa una riflessione ludica, spiritosa, ad uno sguardo ben più profondo e che andava a ripensare e minare la struttura dello spazio stesso.

Affermazioni come: "Why hang things on a wall when the wall itself is so much more a challenging medium?"⁷⁸ dimostrano uno sguardo che va oltre i confini prestabiliti dell'arte

⁷⁶ C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 391.

⁷⁷ In J. Kastner, S. Najafi, F. Richard (a cura di), *Odd Lots. Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates*, New York, Cabinet Books and Queens Museum of Art and White Columns, 2005, p. 39.

⁷⁸ G. Matta-Clark intervistato da D. Wall in D. Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, in "Art Magazine", vol. L, n. 9, Maggio 1976, in P. M. Lee, *Objects to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, cit., p. 67.

da galleria, facendo emergere una volontà di sovvertire gli assi cartesiani, o quantomeno di piegare quello spazio a proprio piacimento e, non da ultimo, per puro divertimento. Gordon Matta-Clark era insofferente nei confronti dei limiti imposti dalla mentalità del tempo ai compiti di un architetto e a quelli di un artista, affermando persino che questa rigidità era offensiva per entrambe le professioni, come dice nel 1977: “It is the rigid mentality that architects install the walls and artists decorate them that offends my sense of either profession”⁷⁹.

La cavità a forma di pozzo attorno alla quale erano organizzati sia l'opera *Cherry Tree* che *Time Well* (il buco scavato per il ciliegio che ha riempito e sigillato, come fosse una sepoltura, con i resti dell'albero), ha strutturato anche la successiva opera, intitolata *Winter Garden*, che consisteva in un grande bidone posto sul fondo di un pozzo dell'ascensore in disuso, anch'esso situato nel seminterrato. Centinaia e centinaia di vecchie bottiglie di vetro raccolte per strada da Matta-Clark e dai suoi amici sono state stoccate nell'area dall'artista, così che l'installazione scultorea è cresciuta in modo direttamente proporzionale alla proliferazione dei rifiuti. Più bottiglie l'artista accumulava, più l'opera rifrangeva la luce fioca ammessa nel seminterrato, che emerge dal ruolo tradizionalmente dimenticato nella galleria diventando così il luogo di incontro delle arti.

Un altro esempio di azione sull'edificio-galleria è stato *Walls Paper*, in questo caso però si è trattata di un'operazione del 1972 più sottile, meno fisica o materica.

Matta-Clark ha scattato fotografie a muri di edifici parzialmente demoliti o distrutti del Bronx, che mostravano il degrado di quel quartiere. Ha poi ingrandito e appeso in verticale queste fotografie sulle pareti di *112 Greene Street* dal soffitto al pavimento, ricordando così la pellicola di un film, quasi a richiamare le colonne corinzie che caratterizzavano la sala. Questo riferimento alle colonne della grande tradizione architettonica contrastava con il decadimento mostrato nelle fotografie, diventando una nuova pelle del muro. Con *Walls Paper* Matta-Clark riproduce la struttura di muri scrostati sui muri scrostati di *112 Greene Street*, gioca con le rappresentazioni semantiche del muro: un muro che parla di sé stesso coprendosi della riproduzione di un altro muro, è forse un meta-muro? Sicuramente voleva confondere e stuzzicare lo spettatore, e avviene che la realtà fisica (e deteriorata) dell'architettura viene sublimata nella sua transizione in opera d'arte.

⁷⁹ P. M. Lee, *Objects to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, cit., pp. 67-68.



Fig. 27 Gordon Matta-Clark mentre installa *Walls Paper* presso 112 Greene Street nel 1972. Fotografia di Cosmos Andrew Sarchiapone.

© White Columns Archive, New York

Fonte: S. Zalman, '112 Greene Street as Site', in *Walls Paper 1972 by Gordon Matta-Clark*, Tate Research Publication, 2017, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/walls-paper/112-greene-street>, accessed 28 November 2023.



Fig. 28 Gordon Matta-Clark mentre installa *Walls Paper* presso 112 Greene Street nel 1972. Fotografia di Cosmos Andrew Sarchiapone

© Cosmos Andrew Sarchiapone papers, circa 1860–2011, bulk 1940–2011, Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

Fonte: Sandra Zalman, '112 Greene Street as Site', in *Walls Paper 1972 by Gordon Matta-Clark*, Tate Research Publication, 2017, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/walls-paper/112-greene-street>, accessed 28 November 2023.

Così accade anche in *Bronx Floors*, l'opera che dà il via al suo intervento sugli edifici, che si tratterà nel prossimo capitolo, ma che in questo caso è interessante analizzare nel contesto di *112 Greene Street*. *Bronx Floors* si compone di una serie di parallelepipedi prelevati da muri e pavimenti di edifici abbandonati nel quartiere del Bronx. L'artista non voleva esporli come sculture a sé stanti, ma voleva che fosse chiaro il contesto di provenienza; perciò, a corredo delle "sculture" sono state inserite anche fotografie in bianco e nero che documentavano il luogo delle rimozioni. Questi reperti sono stati poi disposti sul pavimento come artefatti antropologici in cui ogni strato costruttivo diventava una sorta di strato storico da discernere e analizzare da parte dello spettatore.



Fig. 29 Gordon Matta-Clark, *Bronx Floor*, Boston Road, New York City, 1972.
Fonte: David Zwirner Gallery website <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2018/gordon-matta-clark-0#/explore>



Fig. 30 Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors*, untitled, 1972.
© 2018 Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York
Fonte: L. Bertolaccini (a cura di), *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg*, cit., p. 235.

L'atto del posizionare pezzi di pavimento sopra un altro pavimento ha potuto innescare una spontanea riflessione sulla struttura stessa del pavimento della galleria, poiché dovendo camminare in un luogo creato con diversi strati di pavimento si potrà essere portati a riflettere su come è fatto il suolo su cui poggiamo i piedi. In questo caso sarà stata l'arte con la sua meta-visione a rendere visibile l'architettura, provocando un ragionamento su di essa, favorendo lo scorrimento rapido tra i termini Arte e Architettura.

Oggetti di questo tipo con una forma così pulita e geometrica sembrano alludere alla scultura minimalista, ma se a livello formale possono ricordarlo, la loro essenza è totalmente diversa, poiché non sono forme geometriche astratte e perfette, ma sono oggetti estremamente radicati al contesto reale di provenienza, alla loro sostanza, in quanto frammenti di pavimenti e mura di case abbandonate. Questa operazione ha lasciato una traccia sui *sites* da cui ha prelevato la sezione di muro o pavimento, come fosse un graffitista che lascia i *tags* sul muro, con la sola differenza che i suoi erano *tags* scultorei.

Anche in questo caso, come in *Walls Paper*, c'è una coincidenza quasi disturbante tra l'architettura di provenienza da cui Matta-Clark attinge e la galleria, che ospita frammenti della prima, e quindi tra *site* e *non-site*. In merito a ciò, la critica April Kingsley (1941-2023) ha scritto su *Artforum*:

A section of wall, a hunk of floor or ceiling (depending on how you look at it) becomes a work of art when it is transferred to the setting of a gallery. 112 Greene Street, however, looks like the sites from which his pieces have been removed, which makes it difficult for the viewer to “see” his work as art ... Matta-Clark has left himself only a very fine margin between art and life in which to manoeuvre⁸⁰.

Come già menzionato, *112 Greene Street* era un luogo molto interessante perché estremamente compromesso, i muri si stavano sgretolando e l’edificio stesso era tale da poter essere incorporato *ready-made* nel suo lavoro riguardante lo stato di degrado degli edifici. Usando la nomenclatura di Robert Smithson, è chiaro che *112 Greene Street* fosse un *non-site*, poiché si trattava a tutti gli effetti di una galleria, cioè uno di quei luoghi in cui riportare l’azione compiuta in luoghi lontani e sperduti. Al contrario, Matta-Clark iniziò a lavorare sulla galleria proprio come se fosse un sito specifico (*site*), facendo coincidere sito e non-site, riunendo nello stesso momento l’azione e la restituzione di questa.

2.2 Esperimenti di alchimia

Un altro mondo da cui la ricerca di Matta-Clark trae nutrimento è quello dell’alchimia. Per Matta-Clark alchimia era principalmente sperimentare trasformazioni di sostanze organiche. Nella sua biblioteca erano presenti molti libri sul tema, tra questi l’autobiografia di Carl Gustav Jung (*Ricordi, Sogni, Riflessioni*, 1961) è stata rinvenuta piena di annotazioni dell’artista. Alla questione esistenziale: “Qual è il tuo mito, il mito che ti fa vivere?”⁸¹, Jung rispondeva che questo risiedeva nella sua comprensione del simbolismo alchemico e nella ricerca di un’alchimia “spirituale” in cui l’adepto doveva sottoporsi ad una trasformazione interiore con una purificazione dell’anima, che il pensiero alchemico vedeva rispecchiata e sostenuta nelle trasformazioni materiali indotte dai suoi fuochi, distillazioni e cristallizzazioni. Per Jung la mitologia dell’alchimista poteva fornire una via per la guarigione psicologica e per la necessaria ricerca di un sé nascosto e centrato, in grado di

⁸⁰ A. Kingsley, *Gordon Matta-Clark, 112 St. et. al.*, in “Artforum”, gennaio 1973, in S. Zalman, “*112 Greene Street as Site*”, in *Walls Paper 1972 by Gordon Matta-Clark*, Tate Research Publication, 2017, <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/walls-paper/112-greene-street>, [ultimo accesso 28 novembre 2023].

⁸¹ C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (2003), cit., pp. 27-28.

riconciliare il “falso involucro della persona” cosciente con il “potere suggestivo delle immagini primordiali”⁸² che emergono inaspettatamente dall’inconscio turbolento. Così per Matta-Clark, l’alchimia diventa una risposta ai dilemmi artistici e personali che lo accompagnavano fin dagli studi alla Cornell University, traducendo teatralmente in questi passaggi di stato alchemici le procedure fisiche e mentali che lo attanagliavano.

Photo Fry è l’opera emblema che manifesta la sua volontà di sperimentare con la trasformazione dei materiali e con il decadimento e la scomparsa delle sostanze. È un’opera metamorfica, prende varie forme fisiche ma anche varie forme artistiche. Nasce come performance, poi si trasforma in scultura, poi in “mail art”. Come tutto il suo lavoro futuro sulle architetture: nasce come performance, diventa scultura, poi diventa documentazione fotografica e video.

Per la realizzazione di *Photo Fry*, su una vecchia stufa collegata ad una bombola a gas, Matta-Clark ha fritto delle fotografie Polaroid di un albero di Natale. Si trovava nella John Gibson Gallery di New York, era il 1969 e stava partecipando alla mostra collettiva *Documentation* grazie al contatto di Dennis Oppenheim⁸³. Gli amici poi, nei mesi successivi, iniziarono a ricevere via posta delle scatoline con queste piccole Polaroid appena leggibili, incrostate e con frammenti di foglia d’oro e altri metalli che Matta-Clark aveva inserito nella padella a friggere assieme alle fotografie.

Un po’ come ad annunciare il suo avvento come artista a New York, queste Polaroid fritte e poi spedite per posta ad amici e altri artisti sono state il suo biglietto da visita.

⁸² Ibidem.

⁸³ In merito a *Photo Fry* si ricordano queste parole del gallerista John Gibson: “He brought up an old-fashioned stove, started an enormous fire, and began cooking photographs in a pan of grease. [...] After he finished his *Photo-Fry*, he just left it there. I stayed open all summer with all that in place and the awful smell”, C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (2003), cit., p. 25.



Fig. 31 Gordon Matta-Clark, *Photo Fry*, 1969.
© 2018 Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York
Fonte: Art Institute Chicago, <https://www.artic.edu/artworks/200036/photo-fry>

Friggere una fotografia è stato un gesto simbolicamente forte perché la foto viene trattata come un *objet trouvé*, e manipolata senza limiti, fino ad annullarne la sua indicalità. In un solo gesto, Matta-Clark sovverte i ruoli barthesiani di *operator*, *spectator* e *spectrum*⁸⁴. Così è lui stesso il nuovo *operator*; che si appropria dell'oggetto e ne diventa il nuovo autore, stratificando di significato (e di frittura) la fotografia, facendo sì che lo *spectator* (il fruitore) non sia più in grado di riconoscere lo *spectrum* iniziale (il soggetto immortalato).

In *Agar-Agar* nel 1970, come in *Photo Fry*, ha sperimentato il decadimento dei materiali. Si è trattato di un processo complesso di modificazione della sostanza organica, a partire dall'agar, una gelatina proveniente dalle alghe. All'agar ha unito elementi organici come acqua, zucchero, lievito, olio di mais, grasso di balena, latte concentrato, sale, succo di mirtillo, brodo di pollo, elementi metallici come foglia d'oro, puntine da disegno, acciaio, e varie spore di diversi ceppi di funghi e muffe. Ha cotto il tutto e lo ha lasciato seccare.

⁸⁴ Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

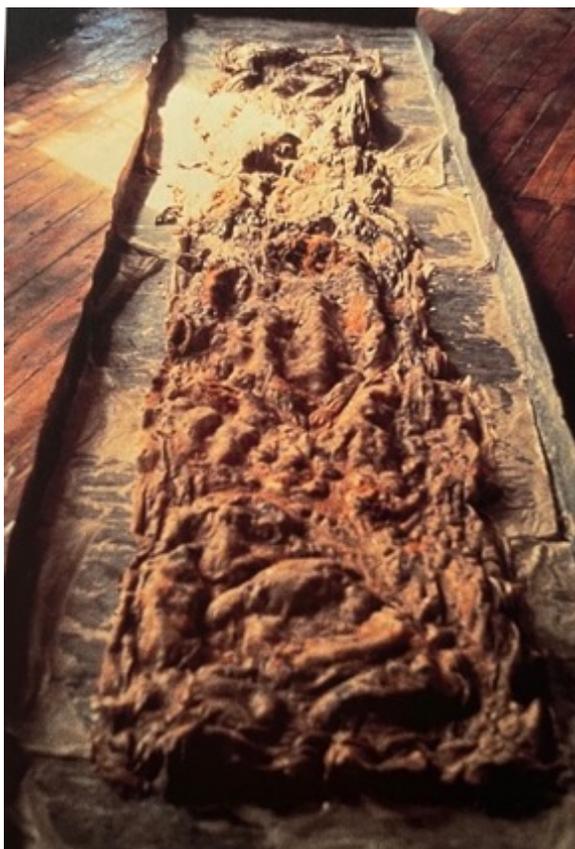


Fig. 32 Gordon Matta-Clark, *Agar agar (Incendiary Wafers)*, 1970-71.
© Gordon Matta-Clark Estate
Fonte: C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (2003), cit., p. 29.

Nel 1970 questi pezzi sono diventati un'installazione chiamata *Museum*, nella galleria Bykert di New York. Era possibile vedere su questi pezzi di agar appesi a tralci di vite la trasformazione che stava avvenendo, a causa delle coltivazioni di batteri che si riproducevano su di essi.

Matta-Clark aveva inserito, sintomaticamente, la lista di ingredienti da miscelare all'interno di una copia di *The Raw and the Cooked* di Claude Lévi-Strauss (1964), un testo etnografico che studiava la mitologia e le evoluzioni dei miti in alcune culture primitive delle Americhe, con particolare attenzione alle cerimonie di preparazione del cibo. Infatti, anche in *Agar-Agar* si combinavano elementi cotti e crudi, come le muffe che stavano crescendo sulla lastra secca di agar, perciò Lévi-Strauss può essere stato di ispirazione, come anche il discorso sull'entropia condotto da Smithson. Infatti, se per Smithson l'aumento di entropia era un fattore interessante da osservare in termini di tendenza intrinseca di un certo materiale al mutamento, anche in questo caso, sulla superficie dell'agar si nota una trasformazione

generata dalla crescita delle muffe sulla lastra, e perciò anche l'inevitabile aumento di entropia.

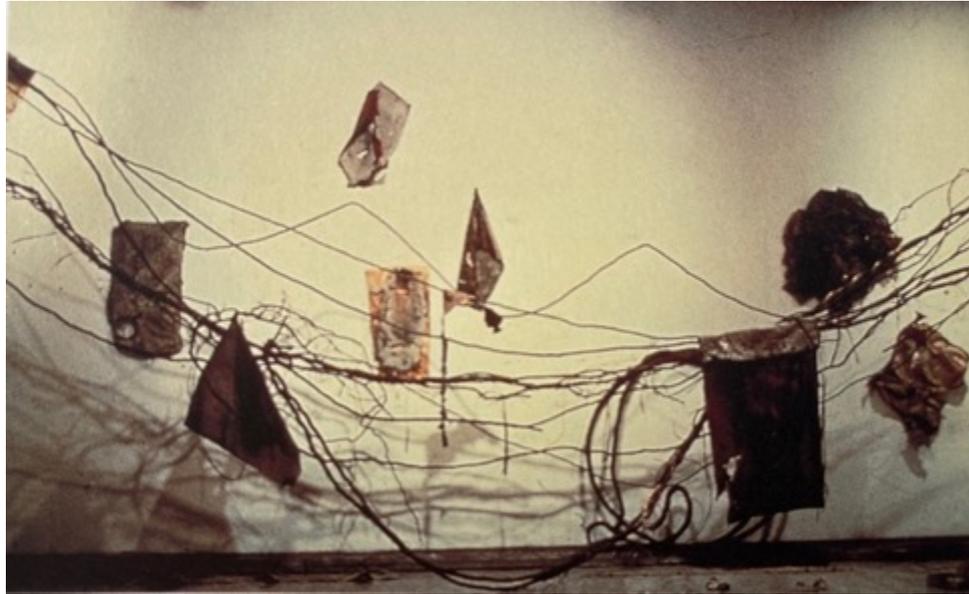


Fig. 33 Gordon Matta-Clark, *Museum*, 1970, installazione alla Bykert Gallery di New York.
© Gordon Matta-Clark Estate
Fonte: C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (2003), cit., p. 29.

2.3 *Garbage Wall*

*He played with the everyday. He played with the bum motif. He played with the trash. He played with all that stuff that was part of the culture*⁸⁵.

Kukielski, 2007

Quando Matta-Clark si trovò di nuovo a New York tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, la metropoli era un luogo estremamente caotico da un punto di vista urbanistico, sociale e politico. Una prolungata crisi finanziaria e la minaccia di bancarotta portarono a

⁸⁵ T. Kukielski, *In the Spirit of the Vegetable. The Early Works of Gordon Matta-Clark (1969-1971)*, in E. Sussman (a cura di), *Gordon Matta-Clark: "You are the measure"*, New York, Whitney Museum of American Art, 2007 p. 39.

massicci tagli di bilancio, a diffusi licenziamenti e ad una forte crisi sanitaria, con la città che si trovava sommersa da cumuli di spazzatura. Ma ciò che colpiva maggiormente l'artista era l'incapacità dell'approccio modernista a fornire soluzioni urbanistiche efficaci ai crescenti problemi sociali della città. Così, mosso dalla volontà di fornire soluzioni a problemi reali, Matta-Clark ha iniziato a connettere le sue istanze attiviste con la sua produzione artistica, decidendo di utilizzare la "materia prima" più presente per le strade della città, la spazzatura. Come ricorda Lee: "Garbage was everywhere. In the most unavoidable sense, trash *was* the built environment"⁸⁶.



Fig. 34 Gordon Matta-Clark intento a realizzare uno dei suoi *Garbage Wall*, c. 1971.
Fonte: David Zwirner Gallery website <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2018/gordon-matta-clark-0#/explore>

Ci sono molti lavori e schizzi di progetti relativi al tema del rifiuto e quindi del riciclo, in cui emerge la sensibilità di Matta-Clark al tema dell'ecologia urbana. Un primo esempio è *Garbage Wall*: un muretto costruito compattando residui urbani mescolati con catrame e gesso.

L'intento di Matta-Clark era quello di realizzare muri di spazzatura in luoghi diversi, per studiare le differenze tra i vari ambienti. In tutto ha realizzato tre *Garbage Wall*, l'ultimo dei quali è documentato in *Fire Child*, un film realizzato dall'artista nel 1971.

⁸⁶ P. M. Lee, *Objects to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, cit., p. 201.

Matta-Clark si muoveva nel caos della New York invasa dal pattume, cercando qualche oggetto per costruire, allo scopo di dare nuova forma e utilità a questo caos. Compiva un'azione simile a quella dei bambini sulla spiaggia, che con gli stampini compattano la sabbia umida dando una forma riconoscibile ai miliardi di granelli liberi. Così Matta-Clark compattava alcuni rifiuti, estraendoli dalla confusione cittadina, compiendo un'azione generativa, di costruzione, a partire da oggetti abbandonati⁸⁷. Dava una forma ad una porzione di grave disordine, inglobando pezzi di (dolorosa) realtà. Finiva così per vestire i panni di un moderno demiurgo, che mosso da una necessità creativa, un'*Ananke*, dà vita a nuove porzioni di mondo a partire da una situazione di caos.

Matta-Clark ha costruito con il pattume, accendendo un riflettore su questo tema e cercando di sfruttare questo grosso problema della propria città, che probabilmente stava crescendo come Leonia, la città immaginata da Italo Calvino nelle sue *Città Invisibili*, in cui il consumismo smodato dei suoi cittadini non faceva che produrre montagne di pattume, fino a creare delle vere e proprie catene montuose ai suoi margini.

Poco dopo l'inizio del coinvolgimento di Matta-Clark con il 112 Greene, mentre esplorava i luoghi per il suo contributo alla mostra site-specific per il *Brooklyn Bridge Event*, organizzata da Alanna Heiss (1943) per la Municipal Art Society, incontrò un senzatetto che aveva costruito un elaborato spazio abitativo con materiali di scarto, tra cui una stufa rudimentale e un lavabo. Pensando che la sua formazione da architetto avrebbe potuto essere sfruttata per aiutare persone come il senzatetto a trovare forme sostenibili di riparo, realizzò *Jacks* (1971), una pila di automobili sventrate che sollevò su martinetti per fornire protezione, in occasione dell'evento tenutosi nel maggio 1971.

⁸⁷ In merito all'utilizzo dei rifiuti nella creazione di opere d'arte si veda anche: L. Vergine, *Quando i rifiuti diventano arte*, Milano, Skira, 2006. Matta-Clark utilizza i rifiuti per la sua opera *Garbage Wall*, superando però la concezione di opera fine a sé stessa, poiché a questa aggiunge una finalità architettonica, un'utilità pratica. In questo si distingue dagli esempi portati da Lea Vergine.



Fig. 35 Provine a contatto di Gordon Matta-Clark che realizza *Jacks*, 1971, Collezione DZ BANK presso lo *Städel Museum*, Francoforte.

© VG Bild-Kunst, Bonn 2023

Fonte: Collezione digitale della Collezione *Städel Museum*

<https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/jacks-3>

Per lo stesso evento realizzò anche uno dei suoi *Garbage Wall*, che proponeva come un elemento costruttivo, poiché poteva essere realizzato in modo rapido ed economico dagli stessi senzateo.



Fig. 36 Gordon Matta-Clark mentre realizza *Garbage Wall* per *Under the Brooklyn Bridge* nel 1970.

© The Estate of Gordon Matta-Clark

Fonte: David Zwirner Gallery website <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2018/gordon-matta-clark-0#/explore>

Utilizzando una tattica che in seguito sviluppò in una forma di arte collaborativa, condividendo il cibo con il pubblico, l'artista arrostì un maiale intero su un fuoco all'aperto e distribuì panini gratuiti per attirare i curiosi del luogo alla chiusura del progetto, dando vita al film *Pig Roast*.

Queste opere mostrano il crescente interesse dell'artista a rivolgersi ai gruppi emarginati, per portare alla luce la disuguaglianza alimentare e la mancanza di accesso ad alloggi a prezzi accessibili che accompagnano la povertà di quegli anni a New York, sottolineando la sua volontà di canalizzare la propria arte a fini sociali.

Un altro esempio è *Fresh Air Cart*, un'opera partecipata in cui i visitatori avrebbero potuto respirare aria pulita da bombole con ossigeno e idrogeno installate su una carrozzina a due sedute, per denunciare lo stato di inquinamento dell'aria di New York.



Fig. 37 Gordon Matta-Clark, *Fresh Air Cart*, 1972, Performance, carrello: 175,3 x 165,1 x 85,1 cm.

Materiali: carrello in acciaio con tettuccio in nylon, due sedili, bombola di ossigeno, New York.

Fonte: <https://ensembles.org/items/fresh-air-cart>

Gli esempi finora citati, mostrano quanto fossero forti per Matta-Clark gli ideali di integrazione tra arte e società che egli rendeva visibili attraverso la creazione di opere sociali e partecipate. L'azione di Matta-Clark, all'interno della città di New York, e più precisamente a SoHo, è stata quella di dare risalto a problematiche innervate nella gestione urbana e sociale della città, come povertà, inquinamento, scarsa igiene. Il suo contributo può essere considerato demiurgico, anche in questo senso, per aver contribuito a dare forma a una sorta di protesta contro il sistema politico e di gestione della città.

Matta-Clark ha portato all'attenzione i problemi sociali della città di New York. Come forma propria di scultura sociale, le opere d'arte di Matta-Clark, socialmente consapevoli, modellavano sottilmente il rapporto dell'uomo con lo spazio, attraverso un reindirizzamento dell'energia creativa.

2.4 Abitare SoHo costruendo una comunità: *FOOD*

Uno degli interventi per cui Matta-Clark è maggiormente ricordato nel quartiere di SoHo, è stata l'apertura di un ristorante artistico popolare nel 1971, che si chiamava *FOOD*, ed è stato aperto fino al 1973 all'angolo tra Prince e Wooster Streets. Matta-Clark decise di trasformare un'ex tavola calda in un ristorante che aprì con Carol Goodden e Tina Girouard il 25 settembre 1971.



Fig. 38 Tina Girouard, Carol Goodden, Gordon Matta-Clark di fronte al locale che sarebbe diventato *FOOD*, 1971. Fotografia di Richard Landry. © Estate of Gordon Matta-Clark. Courtesy of David Zwirner, New York.

Fonte: L. Waxman, *The Banquet Years. FOOD, a SoHo Restaurant*, in "Gastronomica", Vol. 8 no. 4, University of California Press, 2008.

Meno esplicitamente politico rispetto alle altre opere d'arte di Matta-Clark, *FOOD* è stato il risultato naturale della sua sperimentazione sul cibo come mezzo artistico e dell'atmosfera conviviale del circolo sociale della coppia, in cui le cene a tema artistico erano frequenti. *FOOD* era un luogo dove mangiare piatti freschi, fatti in casa, creativi e a prezzi accessibili - sgombro crudo con salsa wasabi, lingua ripiena alla creola e torta di cipolle e acciughe, tra le offerte più esotiche - ma anche in una comunità di artisti che la pensavano allo stesso modo e che spesso esponevano insieme e collaboravano ai progetti degli altri. In un certo senso è la naturale prosecuzione dei suoi esperimenti sugli elementi organici, che in questo caso erano anche commestibili⁸⁸.



Fig. 39 Gordon Matta-Clark con una cinepresa presso FOOD nel 1974. Fotografia di Cosmos Andrew Sarchiapone. © Estate of Gordon Matta-Clark. Courtesy of David Zwirner, New York. Fonte: L. Waxman, *The Banquet Years. FOOD, a SoHo Restaurant*, in “Gastronomica”, Vol. 8 no. 4, University of California Press, 2008.

FOOD era un luogo molto libero e praticamente autogestito, quasi come *112 Greene Street* Matta-Clark cambiava il menù tutti i giorni e i dipendenti potevano lavorare quante ore volessero poiché il guadagno non è mai stato l’obiettivo finale.

Presso *FOOD* organizzava una serie chiamata *Sunday Night Guest Chef Dinners*, che vedeva gli artisti assumere il ruolo di cuochi per produrre “pasti artistici”. Tra gli invitati più celebri si ricordano Keith Sonnier (1941-2020), Robert Rauschenberg, Donald Judd...

⁸⁸ Nel film incompiuto *A Day in the Life of FOOD* (1971-73), Matta-Clark ha filmato un classico giorno al ristorante *FOOD*, dal mercato del pesce al servizio in sala, mostrando la dedizione di ogni membro del gruppo a questo luogo.

Ma oltre a invitare artisti a cucinare, in alcuni casi è stato lui stesso a deliziare i commensali con cene-performance al limite del commestibile. Un esempio è *Matta Bones*, un pasto servito da Matta-Clark il 20 febbraio 1972 che ha previsto portate solo a base di ossa, con anche un *cadeau* finale, un pezzo di osso come ciondolo da portare a casa come ricordo. Un'altra performance intitolata *Alive* invece prevedeva la somministrazione di gamberi vivi in salamoia nascosti nell'incavo di un uovo sodo.

Come una sorta di performance continua, *FOOD* era il suo "Permanent Stage"⁸⁹ ed in questo è stato pionieristico perché si trattava di uno dei primi spazi culinari di arte processuale/partecipata⁹⁰.

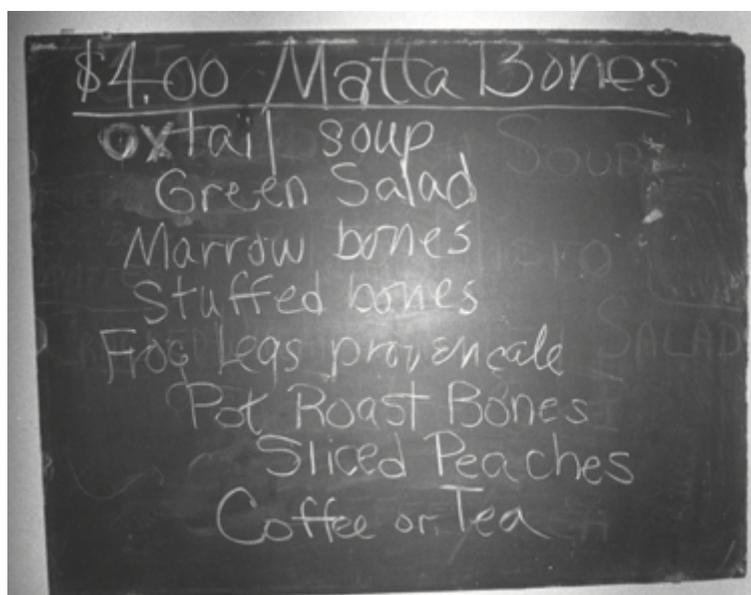


Fig. 40 *Matta Bones Dinner*, 1972. Fotografia di Cosmos Andrew Sarchiapone. © Estate of Gordon Matta-Clark. Courtesy of David Zwirner, New York.
Fonte: L. Waxman, *The Banquet Years. FOOD, a SoHo Restaurant*, in "Gastronomica", Vol. 8 no. 4, University of California Press, 2008.

Come si può immaginare, *FOOD* non era un semplice ristorante, ma nacque come punto di incontro per i giovani artisti della città, fungendo da sfondo e ambientazione per eventi legati all'arte; difatti, coloro che orbitavano attorno a *FOOD*, erano gli stessi che orbitavano attorno al *112 Greene*.

⁸⁹ C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (2003), cit., p. 44.

⁹⁰ Il più celebre *The Kitchen* verrà dopo. Queste attività di *FOOD* erano assimilabili a ciò che stava succedendo a Dusseldorf nella Eat Art Gallery di Daniel Spoerri (1930), o nel ristorante newyorkese di Les Levine (1935), ed erano in linea con la food art che stava nascendo negli anni Settanta.

Inoltre *FOOD*, dopo *Pig Roast*, si può considerare come il proseguimento della sua riflessione sulla tematica del soddisfare i bisogni primari quali l'alimentazione e l'aver un riparo (è uno spazio alternativo quasi gratuito) per risolvere la crisi di Manhattan, poiché offriva pasti caldi a basso costo, toccando la tematica dell'abitare un luogo e un quartiere. Matta-Clark in quello spazio ha potuto unire manipolazioni architettoniche e culinarie. Goodden afferma che è stata proprio dalla costruzione di *FOOD* che Matta-Clark si è interessato al sezionare pareti. Come insegna la SoHo di quegli anni, gli artisti erano anche i costruttori dei propri spazi, e Matta-Clark contribuì in prima persona alla ristrutturazione di *FOOD*, arrivando a tagliare lui stesso una sezione orizzontale attraverso il muro e la porta⁹¹. In seguito, un frammento di questa parete venne esposta al *112 Greene Street*, assieme a *Bronx Floors* e *Bronx Walls*. Così, in uno spazio di sperimentazione del genere, il passo dal tagliare una fetta di pane ad una fetta di muro era estremamente breve. Il ristorante chiuse dopo tre anni, perché i suoi fondatori persero la passione iniziale: non era più un'avventura e stava iniziando a diventare un business, un ristorante 'normale'.

Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) scriveva nel 1919 che tra le belle arti, l'architettura è l'unica davvero socialmente utile, poiché è necessaria alla vita⁹². L'architettura è quella pratica a metà tra arte e tecnica, che ha il compito di essere "cornice tridimensionale di ogni evento sociale"⁹³.

Ed è proprio questo che fa Matta-Clark: crea una cornice tridimensionale agli eventi sociali di Soho, aprendo *FOOD*, diventando l'architetto di una comunità. Non si può ascrivere ad una sola persona l'onere di aver raggruppato un'intera comunità, ma il merito di Matta-Clark è stato quello di aver attirato a sé persone, di essere stato profondamente magnetico, di aver pensato ad una collettività e agito in tale senso. Si può parlare di costruzione di una comunità che sicuramente prende le mosse dalla costruzione (e ricostruzione) di Soho come nuovo quartiere che si stava verificando in quegli anni. Ancora Berlage prosegue affermando: "L'architettura è necessariamente l'arte per eccellenza, proprio perché è l'arte sociale, l'arte

⁹¹ "While we were putting Food together, there was a piece of wall that had to come out. Gordon decided to cut himself a wall sandwich: he cut a horizontal section through the wall and door and fell in love with it. And so the cutting pieces began", C. Goodden intervistata da J. Simon in M. J. Jacob, *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1985, p. 39 in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (2003), cit., p. 44.

⁹² "Poiché l'uomo per sua natura è obbligato a costruire, così come è costretto a vestirsi e a nutrirsi, ne consegue che l'architettura è innanzitutto un'attività socialmente utile. Essendo però anche una delle «belle arti», l'architettura può dunque definirsi arte sociale, anzi l'unica arte veramente sociale", in H. P. Berlage, *Architettura urbanistica estetica. Scritti scelti a cura di Herman van Bergeijk*, Bologna, Zanichelli, 1985 p. 219.

⁹³ Ivi, p. 220.

in cui si manifestano gli ideali estetici della comunità”⁹⁴. In quel momento era necessario creare una comunità per combattere la frammentazione iper-programmatica, e questo Matta-Clark ha fatto: ha risposto ai problemi del tempo cercando di trovare una soluzione spaziale comunitaria. L'architetto è l'artista della comunità e per la comunità, per questo Gordon Matta-Clark è stato demiurgo non nel solo senso materiale del termine, ma anche in senso politico: radunando e indirizzando le energie giuste è riuscito ad incanalarle nella creazione e nel mantenimento di una comunità vivace, che ha cambiato le sorti di un quartiere in rapida trasformazione come SoHo.

2.5 *Fakes Estates*, una critica all'iperfunzionalismo

*The piece is to buy a small piece of New York*⁹⁵.

Gordon Matta-Clark, nota senza data

Come evidenziato nelle pagine precedenti, Gordon Matta-Clark e i suoi colleghi di *FOOD* e di *112 Greene Street* concepivano l'abitare in termini di libertà, apertura e dinamicità. Negli anni Sessanta, si opposero vigorosamente all'approccio urbanistico di Moses, contestando la rigida segmentazione e organizzazione della città. La critica di Gordon Matta-Clark al modernismo, che si sviluppò nei primi anni Settanta, assunse la forma dell'ironia, del gioco e del sarcasmo. La sua opera, intitolata *Fake Estates*, rappresenta una riflessione sulla proprietà e sull'eccessiva programmazione urbanistica.

Nell'acquistare e ristrutturare un loft per suo fratello Batan, Matta-Clark si rese conto che i rilievi sui lotti cittadini non sempre corrispondevano, ma avanzavano spesso strisce di terreno, quadrati o altre forme di dimensioni irrisorie, di poche decine di centimetri quadrati. Perciò, nel 1973, decise di acquistare 15 micro-lotti di terreno tra il Queens e Staten Island con l'intenzione di venderli come opere d'arte insieme alla loro documentazione. Questo non avvenne, ma invece assemblò le mappe e gli atti di compravendita, visitò i luoghi accessibili e li immortalò in una serie di foto panoramiche in bianco e nero, il tutto mentre veniva filmato.

⁹⁴ Ivi, p. 222.

⁹⁵ G. Matta-Clark in F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 223.

Nelle sue comunicazioni con Carol Goodden, scrisse: “I am calling my strips The Fake Estate movement. Hope we can undermine the system together”⁹⁶. L’obiettivo era evidenziare le contraddizioni del sistema funzionalista e, in un certo senso, del sistema capitalistico stesso.

Il possesso dell’atto di acquisto rappresentava l’unico tipo di possesso possibile, dato che questi siti esistevano solo su carta, e spesso non erano accessibili.

Ciò che interessava Matta-Clark era dimostrare la disfunzione della proprietà: si trattava di lotti invisibili, non occupabili ma finanziariamente e legalmente significativi, quasi come moderni NFT⁹⁷. Questi acquisivano una sorta di “realtà” attraverso l’atto di acquisto, quindi si chiede l’artista: “Can land be ‘fake’?”⁹⁸

Queste condizioni urbane di una New York ricca di problematiche ispirarono Gordon Matta-Clark, rafforzando in lui la convinzione che i quartieri decadenti rappresentassero la vera essenza della città, in contrasto con le eleganti residenze dell’Upper East Side. Attratto dall’irrazionalità del settore immobiliare, che attribuiva valore monetario a lotti inutili, inaccessibili e irregolari in angoli casuali del Queens, Matta-Clark li acquistò e li trasformò in opere d’arte.

Le schegge e gli appezzamenti inaccessibili di Matta-Clark erano il risultato di incidenti causati dall’intersezione dei confini immobiliari preesistenti con il sistema sovrapposto di isolati e lotti e dalla collisione tra urbanizzazione e paesaggio rurale. Le linee rurali riflettono i corsi d’acqua, i rilievi e le condizioni del suolo, mentre la griglia urbana razionalizzava il paesaggio, eliminando ostacoli e stranezze topografiche. Sono proprio quei frammenti, fuoriusciti come trucioli di legno dalla forgiatura della griglia modernista, che Matta-Clark ha deciso di acquistare.

What I basically wanted to do was to designate spaces that wouldn’t be seen and certainly not occupied. Buying them was my own take on the strangeness of existing property demarcation lines. Property is so all-pervasive, everyone’s notion of ownership is determined by the use factor⁹⁹.

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ *Non-Fungible Token* (NFT) sono certificati digitali di autenticità e costituiscono una forma di *asset* digitale che rappresenta la proprietà esclusiva e indivisibile di un elemento specifico. Questi *token* fungono da strumenti per tracciare la proprietà di file digitali e vengono comunemente impiegati per rappresentare opere d’arte digitale e altri contenuti digitali unici.

⁹⁸ F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 226.

⁹⁹ C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 372.

Matta-Clark considerava questi lotti un'opportunità per acquistare e revitalizzare spazi urbani abbandonati, documentandoli attraverso fotografie. In alcuni casi, non poteva nemmeno accedervi, e questa limitazione gli sembrava interessante: “That’s an interesting quality: something that can be owned but never experienced. That’s an experience itself”¹⁰⁰.

Questa azione rappresentava una caricatura dei proprietari immobiliari che suddividono la città come se fosse una torta, ma soprattutto costituiva una critica al sistema iper-funzionalistico degli urbanisti che cercavano di organizzare ciecamente ogni metro quadrato di terreno, generando brandelli di superficie privi di logica. È proprio in quelle defezioni che Matta-Clark si insinua, con pungente ironia, puntando un riflettore su un approccio così cieco.

¹⁰⁰ J. Kastner, S. Najafi, F. Richard (a cura di), *Odd Lots. Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates*, cit., p. 45.

Terzo capitolo: Gordon Matta-Clark scultore del vuoto

Lo storico dell'arte Marco Pierini (1966) definisce Matta-Clark come una tra le più forti personalità degli anni Settanta, animata da una propensione al cambiamento e da una forte volontà di proporre soluzioni e risposte per il futuro immediato¹⁰¹. Come si è visto, nei primi anni della sua carriera, fino al 1973, Matta-Clark si è mosso principalmente all'interno della città di New York, e nello specifico a SoHo, insinuandosi nelle crepe lasciate dalla crescita urbana illimitata, aiutando a costruire uno spazio sicuro per lo sviluppo più sperimentale delle arti, radunando una comunità. Si è servito degli scarti della città modernista in continua crescita (il rifiuto), non per riscattare la materia utilizzata, rivelandone qualità estetiche inattese ma, per quanto possibile, per riscattare gli uomini che se ne sarebbero serviti (i senz'altro).

Se, come è stato evidenziato finora, le sue azioni sono state di carattere costruttivo, dal 1973 hanno avuto la meglio le sue istanze de-costruttive (o talvolta anche distruttive) che erano già presenti in nuce a SoHo, quando ha iniziato a operare sezioni di pavimenti o muri dal quartiere del Bronx (*Bronx Floor*¹⁰²), trasportandoli all'interno di gallerie. Le sue aspirazioni scultoree e creative hanno virato verso istanze demolitive, al limite dell'iconoclastia, assumendo dimensioni più monumentali, pur se alla costante ricerca di un'anti monumentalità.

Il critico Germano Celant (1940-2020), nel 1974, scriveva per "Casabella" che Matta-Clark stava trattando gli edifici come fossero dei *ready-made*¹⁰³, o, come si vedrà, "*ready to be un-made*"¹⁰⁴, trascinando questi "oggetti" fino ad allora "inviolabili" nel campo semantico dell'arte, praticando su di essi dei cosiddetti "tagli vitali"¹⁰⁵.

¹⁰¹ M. Pierini, *Anfione nella città di Prometeo. Note sulla poetica di Gordon Matta-Clark*, in L. Fusi, M. Pierini (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cat. (Siena, Santa Maria della Scala, 6 giugno-19 ottobre 2008), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2008, p. 171.

¹⁰² Cfr. Cap. 2.1, p. 51 di questa tesi.

¹⁰³ Prima di lui erano stati la coppia di artisti Christo e Jeanne-Claude, che con i loro "impacchettamenti" si erano impossessati di edifici come fossero ready-made. La coppia di artisti aveva suscitato scalpore poiché aveva scelto alcuni simboli della cultura occidentale, desacralizzandoli, come nel 1968 con l'imballaggio della Kunsthalle di Berna, o della Porta Pinciana a Roma nel 1974.

¹⁰⁴ Il termine "ready to be un-made" è citato in D. Wall, *trascrizione di un'intervista a Gordon Matta-Clark*, 1975, PHCON2002:0016:001:077, in F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 320.

¹⁰⁵ G. Celant, *Gordon Matta-Clark. L'architettura è un ready-made*, in "Casabella", a. XXXVIII, n. 391, luglio 1974, in L. Bertolaccini (a cura di), *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg*, cit., p. 59.

Uscendo da SoHo, Matta-Clark si è mosso al contrario, deviando dalle comuni aspettative che il pubblico applicava a entrambe le professioni cui si era avvicinato, quella dell'artista e quella dell'architetto. Per farlo ha creato lui stesso un nuovo sistema di aspettative e risultati, senza aderire a quelli predefiniti, spogliando alcuni edifici della loro utilità principale: la protezione. Li ha aperti, scuoiati, e privati dell'intimità. Non erano azioni intimamente violente, ma come uno speleologo si è insinuato nelle cavità architettoniche da lui create, sondando il limite tra privato e pubblico, tra costruzione e distruzione, tra cura e abbandono. Negli esempi che seguono, realizzati tra il 1973 e il 1978, anno della sua prematura scomparsa, Matta-Clark ha effettuato tagli, fori o sezioni di edifici, raramente portando dei pezzi in una galleria vera e propria, ma facendo diventare il sito stesso una "galleria". Ha quindi trasportato questi "oggetti" nel mondo dell'arte, e attraverso lo "strappo" ha dato loro vita, rivelandone la massa, il peso, la tensione, l'ambiguità e la grossolanità. Se si confronta il suo lavoro sugli edifici con quello dell'artista Emilio Isgrò (1937) sul testo letterario, si noterà come entrambi siano giunti a risultati accostabili, pur utilizzando mezzi molto diversi, mettendo in atto la stessa operazione. Se Matta-Clark, eliminando o asportando pezzi di edifici, ha puntato l'attenzione su ciò che rimaneva, così Isgrò, effettuando le sue "cancellature" su poesie e testi ha enfatizzato enormemente le parole rimaste intatte.

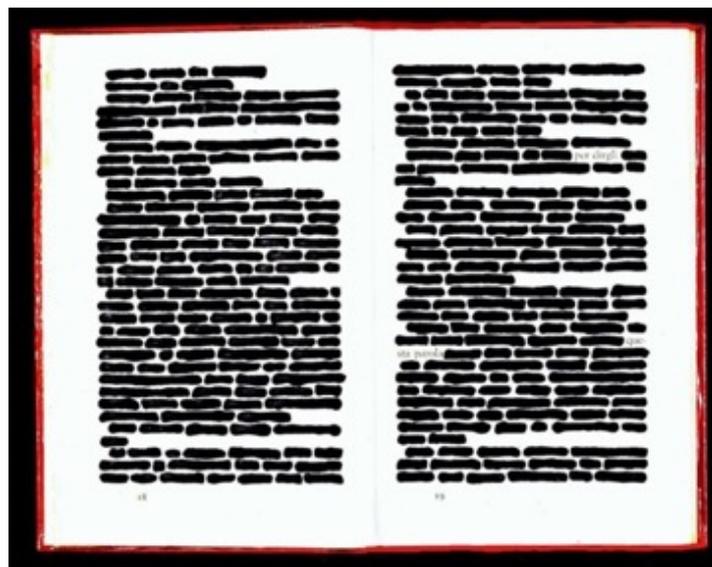


Fig. 41 Emilio Isgrò, *Libro Cancellato*, 1964, China su libro in box di legno e plexiglass, 40 x 60 cm, Museo del Novecento, Milano.

Fonte: Sito dell'artista Emilio Isgrò <https://www.emilioisgro.info/it/attivita-artistica-dettaglio/libro-cancellato-1964>

La soppressione di parole, attraverso l'atto quasi vandalico della loro cancellazione con un tratto nero e spesso, ha creato un distillato di termini rarefatti che trasformava in poesia anche un testo di tutt'altro genere, donando una densità e un'intensità nuova al testo, come in *Libro Cancellato* del 1964. Così entrambi, creando un vuoto inaspettato, hanno messo in forte risalto il 'pieno'.

Emilio Isgrò utilizzava i testi letterari come fossero *ready-made*, giocando sul limite tra letteratura, poesia, e arte. In realtà, come sarà anche per il lavoro di Matta-Clark, non si trattava di *ready-made*, ma piuttosto di *ready to be un-made*, grazie a questo processo estremamente metamorfico e di cambiamento dell'oggetto di partenza (il *ready-made*) che si rende pronto e disponibile per essere disfatto (*un-made*).

Il termine *ready to be un-made* è stato coniato da Matta-Clark in risposta al testo di Germano Celant per "Casabella" del 1974. Celant traccia un parallelismo tra il suo usare gli edifici come Duchamp usava gli oggetti-trovati. Tuttavia, ciò che Matta-Clark puntualizza, durante l'intervista rilasciata a Donald Wall, è che sarebbe più appropriato chiamare gli edifici su cui lavora come "*ready-to-be-unmade*" piuttosto che "*ready-made*" ovvero, piuttosto che "già pronti", e quindi già conclusi, "pronti per essere disfatti"¹⁰⁶, assumendo così la forte componente fisica e metamorfica che il suo lavoro include. Scrive Celant: "Senza sconvolgere il ready-made, Matta-Clark, attraverso lo strappo, presenta la fattualità dello spazio"¹⁰⁷, il che è certamente condivisibile, ma ciò su cui Matta-Clark vuole mettere l'accento è proprio l'essere performativo del suo fare. Si tratta, infatti, di ampliare il significato di uno spazio: "I seek to complement and amplify the meaning of a specific space by 'metamorphic' cutting or voiding [of] that space"¹⁰⁸.

3.1 Interventi in Italia: *Infraform* e *A W-hole House*

La caducità e la forte sperimentazione materica che contraddistinguevano le opere di Matta-Clark ha portato l'artista a rivelare a suo padre Roberto Matta, una sensazione di inadeguatezza rispetto al sistema dell'arte. In una lettera privata del 1971 confessava: "[...]

¹⁰⁶ D. Wall, trascrizione di un'intervista a Gordon Matta-Clark, 1975, PHCON2002:0016:001:077, in F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 321.

¹⁰⁷ G. Celant, *Gordon Matta-Clark. L'architettura è un ready-made*, in "Casabella", a. XXXVIII, n. 391, luglio 1974, in L. Bertolaccini (a cura di), *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg*, cit., p. 59.

¹⁰⁸ D. Wall, trascrizione di un'intervista a Gordon Matta-Clark, 1975, PHCON2002:0016:001:077, in F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 321.

non sto vendendo nulla e sono completamente al di fuori del sistema delle gallerie”¹⁰⁹, cosciente dell’impossibilità di piazzare sul mercato le sue opere d’arte così effimere, fragili e poco adatte ad essere collezionate.

Nel 1973, durante un viaggio in Europa assieme alla sua compagna Carol Gooddenn in tournée con Trisha Brown (1936-2017), è entrato in contatto con alcune gallerie italiane che gli hanno dato la possibilità di lavorare su costruzioni prossime alla demolizione, diventando le prime occasioni di confronto con complessi tagli architettonici.

Infraform è un’opera realizzata senza permesso nell’autunno 1973 in un piccolo magazzino abbandonato nel quartiere Isola di Milano. Di questo magazzino ha scelto l’intersezione perpendicolare di due muri e vi ha tagliato dei fori triangolari, in modo da formare uno spazio vuoto piramidale al centro dell’edificio, alterando visibilmente la percezione dello spazio dall’interno.

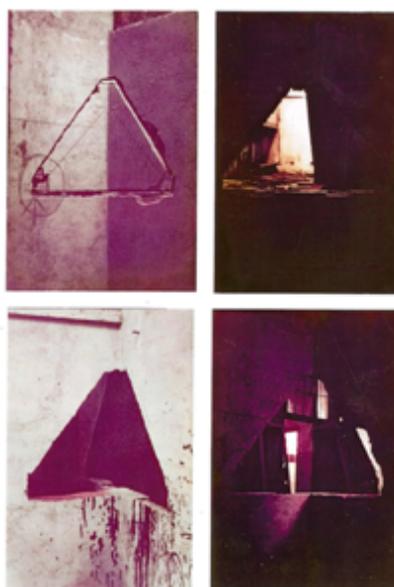


Fig. 42 Gordon Matta-Clark, *Infraform*, 1973, fotografie a colori, 126 x 87 cm
Fonte: <https://www.rivistasegno.eu/events/gordon-matta-clark-case-study-milan-19731975/>

Dopo Milano si è spostato a Genova, dove ha incontrato Paolo Minetti della Galleriaforma, il quale gli ha offerto la possibilità di lavorare su una vecchia fabbrica, nelle zone industriali di Genova, prossima alla demolizione. È stata la prima volta in cui ha ottenuto

¹⁰⁹ Lettera a Matta, 1° aprile 1971, collezione Ramuntcho Matta, in J. Attlee, *Nel mezzo del niente: Gordon Matta-Clark e il terrain vague*, in L. Fusi, M. Pierini (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 138.

un'autorizzazione a procedere con i suoi “tagli”. Il suo lavoro consisteva nel rimuovere una sezione quadrata dall'apice del tetto (*Roof Top Atrium*), proiettarla all'interno dell'edificio e prolungarne le linee lateralmente attraverso le pareti e le porte (*Datum Cut*). Queste linee orizzontali parallele al pavimento sono state tagliate in modo tale da separare le pareti dal soffitto. La prima linea era a un metro dal pavimento e le altre a 18 centimetri l'una dall'altra, con alcuni punti che tenevano in piedi la struttura. Alcune sezioni di muro e di tetto dell'edificio sono state poi presentate durante una mostra dal titolo *W-hole House* alla Galleriaforma.



Fig. 43 Gordon Matta-Clark, *Genua Datum Cut 73*, 1973. Genova, Italy.

© Collezione del Museo di Arte Contemporanea di Barcellona

Fonte: <http://genovainregress.blogspot.com/2014/12/gordon-matta-clark-genua-datum-cut-73.html>



Fig. 44 Gordon Matta-Clark, *Atrium Roof* (documentazione dell'azione "Atrium Roof" realizzata nel 1973 a Genova) 1973, stampata nel 1977 su stampa alla gelatina d'argento, Whitney Museum of American Art, New York; donazione di Harold Berg.
© Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York
Fonte: <https://whitney.org/collection/works/43337>

L'anno successivo, il 1974, si è rivelato tra i più prolifici della sua carriera. Matta-Clark ha scelto di confrontarsi con uno dei simboli dell'abitare statunitense: la tipica villetta residenziale della prima periferia urbana, e l'azione su di essa è diventata la sua opera più conosciuta (*Splitting*). Quello stesso anno si è anche tenuta la mostra-simbolo del suo pensiero sull'architettura (*Anarchitecture*).

3.2 Splitting

Nel 1974 Matta-Clark ha chiesto ai coniugi galleristi Horace e Holly Solomon una casa destinata alla demolizione. I due gli hanno fornito una delle classiche villette americane in un quartiere-dormitorio per i pendolari verso New York, oggetto di rinnovamento urbanistico del New Jersey, ad Englewood al 332 di Humphrey Street.

La casa in questione era il parente più povero delle *Homes for America* analizzate dall'artista Dan Graham nel 1966¹¹⁰. Graham criticava il modo in cui il sistema urbano statunitense

¹¹⁰ In *Homes for America* (1966-67), Dan Graham (1942-2022) ha realizzato una serie di fotografie a colori di villette monofamiliari di periferie americane pubblicate a doppia pagina su "Arts Magazine", creando un finto

aveva messo in pratica la “casa in serie” immaginata da Le Corbusier, realizzando delle ‘scatole’, tutte uguali, con le pareti in *clapboard* e il tetto a spiovente, ottenendo risultati mediocri.



Fig. 45 Dan Graham, *Homes for America*, 1966-67, stampe alla gelatina d'argento e cromogeniche stampe a colori, vernice, pennarello e matita colorata su due tavole, matita colorata su due tavole, donazione di Herman J. Daled.

© 2024 Dan Graham

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/105513>

Matta-Clark ha deciso di tagliare a metà la casa, creando una fenditura di pochi centimetri dal tetto alla base dell'edificio. In seguito, ha cercato di allargare la faglia inclinando una delle due metà dell'abitazione di cinque gradi, bisellando in un angolo, scalpellando il blocco che sosteneva le fondamenta e poi delicatamente spostando il peso con dei cric da muratore. In un'intervista a Liza Bear, poco dopo la realizzazione dell'opera, Matta-Clark confessa: “There was a terrific suspense, not really knowing what would hold or shift”¹¹¹. Il momento di inclinazione di metà casa è ricordato come uno spicchio di luce inaspettato che è entrato, illuminando tutto l'interno.

foto-saggio. Il suo obiettivo era quello di porre l'accento sugli sviluppi dell'architettura funzionalista, drammatizzandoli.

¹¹¹ L. Bear, *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building*, in “Avalanche”, n.10, dicembre 1974, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., 365.



Fig. 46 Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1973, New Jersey, pubblicato su *Art-Rite*.
© Gordon Matta-Clark Estate
Fonte: https://www.stratoitaly.com/it/gordon_matta-clark/



Fig. 47 Gordon Matta-Clark, *Splitting* (documentazione di *Splitting* realizzata nel 1974 nel New Jersey), stampata nel 1977, stampa ai sali d'argento, Whitney Museum of American Art, New York; donazione di Harold Berg.
© Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York.
Fonte: <https://whitney.org/collection/works/43342>

Matta-Clark ha poi proseguito operando altre due alterazioni al secondo piano: ha rimosso i due angoli superiori dell'abitazione. Queste rimozioni degli angoli della casa riportano alla mente un celebre antenato nella storia della museologia: l'intervento del 1957 presso la gipsoteca canoviana di Possagno (Treviso) di Carlo Scarpa (1906-1978). Il contesto è molto lontano per luoghi, intenzioni, epoche storiche e personalità, ma il modo in cui entrambi hanno agito alla ricerca della luce è piuttosto vicino, con risultati sublimi in entrambi i casi. A Possagno Carlo Scarpa raggiunge ciò che si potrebbe definire una sorta di "sublime neoclassico"¹¹². Scarpa era stato chiamato ad enfatizzare la grazia dei gessi del Canova, alla ricerca di una luce perfetta che accarezzasse le sculture conservate nella sala. Immaginando una luce proveniente dall'alto nella sala grande dell'ampliamento di cui era stato incaricato, Scarpa ha inventato una finestra rientrante, creando la celebre finestra d'angolo e il prisma di vetro, come se "il cielo fosse tagliato a fette"¹¹³. Per contro, Matta-Clark ha raggiunto un "sublime moderno"¹¹⁴ nella decadenza, nel tramonto di un oggetto simbolo dell'omologazione americana come la villetta di Humphrey Street, che fa i conti con le contraddizioni insite nelle visioni urbane iper-razionali proposte da menti come Le Corbusier, una volta strumentalizzate dagli amministratori nello sviluppo dei piani urbanistici contemporanei.

¹¹² L'accostamento utilizzato dell'aggettivo "neoclassico" alla parola "sublime" non è usuale e potrebbe risultare contraddittorio se ci si pone all'interno del contesto di "Sublime Romantico". Ciò che si intende esprimere in questo contesto è l'aggettivo sublime nell'uso corrente del termine, ovvero "eccelso, in senso spirituale ed estetico" (da Enciclopedia Treccani)

<https://www.treccani.it/vocabolario/sublime/?search=sublime>.

¹¹³ P. Duboř, *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Johan & Levi, Milano, 2016, p. 186.

¹¹⁴ In termini di "sublime romantico", come afferma lo storico dell'arte Morgan Ng nel saggio *History in Gordon Matta-Clark's Sublime*, per "Thresholds", (n. 36, Massachusetts Institute of Technology, 2009), l'opera di Matta-Clark può essere letta come un "sublime moderno" poiché si interessa ai monumenti industriali obsoleti della frammentata città contemporanea, paragonandole alle vedute settecentesche di Piranesi e ritrovando in questi due momenti la temperatura di una crisi, ossia la crisi del neoclassicismo illuminista e la crisi del modernismo architettonico novecentesco. In realtà il fatto che Matta-Clark ha lavorato su edifici prossimi alla demolizione non è per una visione romantica della questione, bensì per un fattore pragmatico, poiché, come afferma lui stesso nell'intervista a Liza Bear (1974), erano gli unici edifici a disposizione per il tipo di lavoro a cui aspirava. "I find [...] the fact that the building is about to be demolished purely expedient. The only reason I'm dealing with those situations is because they're the ones that are available", L. Bear, *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building*, in "Avalanche", n.10, dicembre 1974, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 376.



Fig. 48 Gordon Matta-Clark, *Splitting* (documentazione di *Splitting* realizzata nel 1974 nel New Jersey rimozione degli angoli superiori dell'abitazione), stampata nel 1977, stampa ai sali d'argento, Whitney Museum of American Art, New York; donazione di Harold Berg.
© Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York.
Fonte: <https://whitney.org/collection/works/43350>



Fig. 49 Carlo Scarpa, finestra ad angolo nel Museo Gipsoteca Antonio Canova, 1957, Possagno (Treviso). Fonte: <https://www.museocanova.it/museo/il-complesso/gypsotheca/ala-scarpa/>

Dunque, compiendo un salto temporale e geografico, gli angoli rimossi da Matta-Clark possono essere considerati un “corrispettivo postmoderno” della finestra ad angolo di

Scarpa, per i risultati assimilabili e per la vibrazione di luce ottenuta. La “potenza grezza” di Matta-Clark fa da contraltare alla “potenza raffinata” di Scarpa.

Richard Nonas, artista e amico di Matta-Clark, ricorda come sia stata proprio la luce entrata come una lancia dentro alle mura ad aver sublimato l’edificio stesso, togliendo peso e permettendogli di accedere ad una dimensione altra, quella dell’arte¹¹⁵.

Come lo stesso Matta-Clark scrive in una delle sue note, inserite anche nel film *Splitting* del 1974:

THE ABANDONED HOUSE WAS
FILLED BY A SILVER OF SUN-
LIGHT THAT PASSED THE DAY
THROUGHOUT THE ROOMS¹¹⁶.

Secondo Matta-Clark, lo spazio non dovrebbe essere concepito come fisso ma in continua metamorfosi, a causa delle azioni umane che lo animano. Voleva perciò, attraverso il suo intervento, superare la concezione comune di uno spazio fisso, come quello di una casa, alterandone la percezione di stabilità¹¹⁷. Per minare questa stabilità ha scelto un tratto tutto sommato “semplice”, “tagliando a metà” una casa, trasformandola, da simbolo di accoglienza e comfort in presenza inquietante, facendola oscillare tra separazione e unione, tra fragilità e robustezza...

Matta-Clark non ha annientato la casa tagliandola a metà, ma decidendo di puntare un riflettore su questo anonimo suburbano, ha dato vita a qualcosa di nuovo, strano e inquietante. Perciò, ancora una volta catalizzando attenzione, ha operato, come un demiurgo. Al Brunelle su *Art in America* scrive: “[...] the bisection gave the house a very intense object-unity. The house was very unmemorable before Matta-Clark’s operation, and afterwards very memorable”¹¹⁸. Ossia questo taglio ha reso la casa memorabile, perché l’ha divisa in due metà non funzionali, trasformandola, se si vuole, in una “non-casa”. Brunelle lo definisce come uno degli sforzi più completi poiché l’esperienza artistica riguardava un

¹¹⁵ “[...] that wall of space, that slot of light, that not-quite-empty space that absolutely transformed the house into a different kind of object: a sculpture” Richard Nonas in B. Jenkins, *Gordon Matta-Clark. Conical Intersect*, London, Afterall Books, 2011, p. 63.

¹¹⁶ F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 132.

¹¹⁷ “[...] space, to me, should be in perpetual metamorphosis by virtue of people continually acting on the space that surrounds them. A house, for instance, is definitely a fixed entity in the mind of most people. It needn’t be. So one of the effects of my work is to dramatize the ways or stage ways in altering that sense of stasis...” in M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, Zurigo, Lars Müller Publishers, 2018, cit., p. 454.

¹¹⁸ A. Brunelle, *The Great Divide: ‘Anarchitecture’ by Matta-Clark*, in “Art in America”, settembre ottobre 1974, in M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, cit., p. 42.

intero edificio, e non solo alcune sue parti. Prima si trattava di una qualunque bifamiliare americana, poi, attraverso il suo ‘taglio’, è come se Matta-Clark avesse riscattato l’anonimato di questa casa comune e quotidiana, creando una tensione fra tragico e comico. Si tratta a tutti gli effetti di una dura critica sociopolitica del contesto e dello stile di vita americano; che questa villetta sia una casa all’interno di un ghetto dormitorio o un ritiro dalla vita convulsa della città, è pur sempre una casa in serie, esattamente identica alla precedente e alla successiva.

Su questo tema aveva lavorato qualche anno prima un architetto e artista italiano, Gianni Pettena nel 1971 e nel 1972, con *Ice House* in Minnesota. Pettena ha scelto un’anonima villetta a schiera dei sobborghi di Minneapolis e l’ha “cancellata”, costruendole un cubo di ghiaccio attorno, cercando così, per sottrazione, di sottolineare l’esasperata ripetitività di questi insediamenti. Le rigide temperature del Minnesota hanno permesso a Pettena di lavorare facilmente con questo materiale che ha utilizzato anche per ricoprire una scuola destinata alla demolizione. Matta-Clark e Pettena si conobbero qualche anno dopo a New York ed entrambi, negli stessi anni, si sono concentrati sulla sperimentazione e sulla trasformazione e mutazione naturale degli elementi come l’acqua e sulla messa in discussione del bieco conformismo in architettura¹¹⁹.



Fig. 50 Gianni Pettena, *Ice House II*, 1972, Minneapolis, Minnesota (USA).
Fonte: <https://www.giannipettena.it/italiano/opere-1/nat-ice-house-ii-1972/>

¹¹⁹ Cfr. P. Mello, *Neoavanguardie e controcultura a Firenze*, cit., p. 249.



Fig. 51 Gianni Pettena, *Ice House I*, 1971, Minneapolis, Minnesota (USA). Fonte: <https://www.giannipettena.it/italiano/opere-1/nat-ice-house-i-1971/>

La definizione più chiara del proprio lavoro è fornita dallo stesso Matta-Clark in un'annotazione del gennaio 1975:

As a sculptor I have been working at re-organizing and re-structuring building spaces—recently, the images I have created appear destructive to some people. Although the work destroys to a degree, it is done with some refinement to allow others to experience and understand architecture as they rarely do¹²⁰.

Già di per sé, gli edifici producono una gamma amplissima di atmosfere, generando “orientamenti, suggestioni cinetiche, marcature”¹²¹. L’obiettivo di Matta-Clark è stato quello di amplificare queste caratteristiche, enfatizzandole grazie alla riorganizzazione degli spazi per consentire una nuova comprensione dell’architettura. In questo modo Matta-Clark si sta auto-dichiarando demiurgo poiché, modificando drasticamente gli spazi interni di un edificio, finisce col generare nuove esperienze percettive, ed è come se stesse costruendo un nuovo edificio.

Splitting è l’opera che più di tutte ricorda il maestro dello *Spazialismo* Lucio Fontana, nei termini di una “chirurgia dello spazio” o per la ricerca di un meta-spazio, che va oltre la tela

¹²⁰ Annotazione privata di Gordon Matta-Clark del 1975 conservata nell’Estate of Gordon Matta-Clark presso il Canadian Centre for Architecture a Montréal, in M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, cit., p. 438.

¹²¹ T. Griffero, *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Milano, Mimesis, 2017, cit., p. 98.

(o in questo caso il muro). Ma vi è una differenza fondamentale tra i due, sostenuta dallo storico dell'arte Lorenzo Fusi (1968), ossia lo scopo finale del lavoro, che rispecchia l'intera etica artistica di Matta-Clark¹²². Anche Fontana profana un'area sacra, quella della tela, ma rimanendo vincolato al linguaggio del dipingere e alle sue modalità di rappresentazione, e continuando a concepire l'opera d'arte come bene inamovibile, in sé concluso e inalterabile. Matta-Clark, invece, pur profanando un ambiente, un edificio, nega ai propri tagli la possibilità di essere posseduti, rompendo con la tradizione legata al culto della conservazione dell'opera e del feticcio dell'opera d'arte. Matta-Clark fa implicitamente riferimento a Lucio Fontana quando, durante l'intervista rilasciata nel 1974 a Liza Bear, parla di tagli già effettuati su altri media (tele). Lo fa per prendere le distanze da questa azione, e per differenziare il suo uso dell'architettura rispetto all'uso della tela e rispetto al "vuoto" sondato dai tagli di Fontana¹²³. Ciò che vuole ottenere è un disorientamento. Come scrive Fusi, Matta-Clark utilizza il "mondo là fuori" al posto della tavolozza e del pennello e come luogo di incontro con l'opera.

Entrambi sicuramente mirano a colpire qualcosa di più profondo di un muro o di una tela, un simbolo inviolabile, una superficie su cui costruire un'immagine (la tela) o una costruzione da lasciare solida (un muro), ma i tagli di Matta-Clark assumono una più forte valenza politica oltre che estetica.



Fig. 52 Lucio Fontana, *Concetto spaziale, Attese*, 1964, idropittura e tagli su tela, 95 x 74 cm.

© Fondazione Lucio Fontana

Fonte: <https://www.fondazione luciofontana.it/i-tagli-1958-1968/>

¹²² L. Fusi, M. Pierini (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 12.

¹²³ L. Bear, *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building*, in "Avalanche", n.10, dicembre 1974, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 376.

3.3 “In Between” Gordon Matta-Clark e l’“Anarchitettura”

Unitamente ai suoi interventi sugli edifici, ciò per cui Matta-Clark è più conosciuto nel mondo dell’arte e dell’architettura è il concetto di “Anarchitettura”.

Questa parola è stata coniata da Matta-Clark, ed è stata associata ad un gruppo di artisti che all’inizio del 1973¹²⁴ si sono riuniti per discutere di architettura e arte, processo culminato in una mostra collettiva intitolata proprio *Anarchitecture*, svoltasi tra il 9 e il 20 marzo 1974 a *112 Greene Street*¹²⁵.

Il gruppo includeva gli scultori Jene Highstein e Richard Nonas; la performer Laurie Anderson (1947); il musicista Richard Landry; le ballerine Tina Girouard e Carol Gooddenn; la coreografa Suzanne Harris e l’architetto-scultore Bernard Kirshenbaum (1924-2016). Il gruppo era solito riunirsi una volta ogni due settimane per un periodo di tre mesi in vari bar, ristoranti tra cui anche *FOOD*¹²⁶.

“Anarchitettura” per Matta-Clark era prima di tutto una domanda, a cui ha tentato di rispondere con parole come: “restructuring, reorganizing, redistributing, retranslating, redefining e rethinking buildings”¹²⁷.

“Anarchitettura” non era mai un’azione o qualcosa che potesse essere fatto. Mark Wigley (1956) afferma che il concetto di “anarchitettura” è un’opera d’arte o, più precisamente, una rielaborazione dell’arte attraverso l’architettura¹²⁸.

Non si hanno molte fonti della mostra *Anarchitecture*, né foto dell’allestimento, ma ciò che si sa è che doveva essere una mostra collaborativa di ventinove fotografie e disegni allestiti all’ultimo momento senza i nomi degli autori.

C’era un pannello con dei giochi di parole di Tina Girouard attorno al termine *anarchitecture*, ad esempio “ANARCHITORTURE, AN ARCTIC TRACTOR, AN ATTIC TORTURE...”¹²⁹. In ogni caso questa assenza di documentazione non ha interferito con la

¹²⁴ Cfr. P. Mello, *Neoavanguardie e controcultura a Firenze*, cit., p. 249.

¹²⁵ In realtà la parola “Anarchitettura” era già comparsa in vari altri momenti nell’arte e nell’architettura prima degli anni Settanta a partire da Jean Dubuffet (1901-1985) con una stampa del 1959 intitolata *L’anarchitect*. Inoltre, si ricorda anche che l’architetto tedesco Manfred Schiedhelm (1934-2011) aveva realizzato un progetto intitolato “Anarchitecture: idées pour une ville d’aujourd’hui” nel 1969; ma soprattutto è stato Gianni Pettena a preoccupare Matta-Clark, a seguito della pubblicazione nel 1973 del libro *L’an-architetto: Portrait of the Artist as a Young Architect* ma che, una volta letto, non rivelò sovrapposizioni significative, in M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, cit., p. 19.

¹²⁶ Occorre sottolineare come il termine “anarchitettura” sia nato in senso collaborativo, come un progetto aperto, di gruppo, ma negli anni è diventato un concetto usato automaticamente per descrivere il lavoro del solo Matta-Clark.

¹²⁷ M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, cit., p. 20.

¹²⁸ Ivi, p. 22.

¹²⁹ F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 60.

crescente importanza del gruppo nello scenario downtown Manhattan e per la narrazione di Matta-Clark stesso.



Fig. 53 Cartolina di invito per la mostra “Anarchitecture”, marzo 1974, in deposito al Canadian Centre for Architecture, Montréal.

© Gordon Matta-Clark Estate

Fonte: M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, p. 26-27.

È intrigante scoprire come si sia creata un’intera mitologia a partire da una mostra praticamente fantasma, che ha però avuto implicazioni molto più ampie della mostra stessa, ed è ciò che Wigley analizza nel suo volume citato “The Anarchitecture investigation”.

Nel Gruppo *Anarchitecture* si ribadiva che: “there were enough things built in the world and the world didn’t need any more”¹³⁰, per questo gli interessi del gruppo erano rivolti agli spazi vuoti e alle lacune e non al costruire qualcosa di nuovo.

Alla mostra inaugurale di *Anarchitecture* era esposta anche una foto 25 x 20 cm in bianco e nero intitolata *Anarchitecture: The Space Between* che rappresentava le Torri Gemelle. La foto era stata scattata da Matta-Clark nel 1974, un anno dopo l’inaugurazione del World Trade Center di Yamasaki.

Il primo elemento che emerge da questo scatto è il rapporto tra pieno e vuoto, poiché, come scrive il critico Riccardo Venturi (1974):

¹³⁰ A. Saret intervistato in M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, cit., p. 232.

[...] il soggetto della fotografia è lo spazio tra le due torri piuttosto che la celebrazione dell'architettura appena inaugurata. Matta-Clark ribalta, qui come nel resto della sua produzione, l'idea modernista secondo la quale l'edificio isolato è l'elemento positivo e lo spazio circostante quello negativo, un vuoto o tutt'al più una cornice¹³¹.

Come già dimostrato con *Bronx Floors*, e i lavori in Italia, il suo sguardo non è diretto verso il costruito, bensì verso quegli spiragli di cielo che filtrano dal groviglio architettonico newyorkese.



Fig. 54 Gordon Matta-Clark, *Anarchitecture: The Space Between* o anche *Untitled (Anarchitecture)*, 1974, fotografia in bianco e nero, 25,4 x 20,3 cm, stampata in venti copie, New York.

© Estate of Gordon Matta-Clark e David Zwirner, New York

Fonte: <https://www.doppiozero.com/space-between-gordon-matta-clark-e-le-twin-towers>

The Space Between confonde architettura e scultura poiché le due torri si liberano dalla referenza architettonica, evocando delle sculture minimaliste. Inoltre, non si esclude che Matta-Clark possa averle viste come un edificio unico diviso in due, ricordando *Splitting*. La foto è stata scattata da una prospettiva inusuale, che taglia la sommità delle due torri. Decentrandolo la visione, assume una qualità astratta, in contrasto con la classica riproduzione

¹³¹ R. Venturi, *The Space Between. Gordon Matta-Clark e le Twin Towers*, in "Doppiozero", 12 settembre 2011, <https://www.doppiozero.com/space-between-gordon-matta-clark-e-le-twin-towers> [ultimo accesso 29 gennaio 2024].

degli edifici, che presenta il soggetto ben centrato, nel rispetto per l'articolazione dello spazio (facciata, visioni laterali, retro) e la presenza umana a percepirne le dimensioni.

The Space Between diventa il corrispettivo visuale di queste parole di Matta-Clark:

A RESPONSE TO COSMETIC DESIGN
COMPLETION THROUGH REMOVAL
COMPLETION THROUGH COLLAPSE
COMPLETION THROUGH EMPTINESS¹³²

Il completamento attraverso il collasso così come il completamento attraverso il vuoto, questo è per Matta-Clark l'“anarchitettura”, che si rivela maggiormente in quella fotografia, piuttosto che nei suoi interventi sugli edifici. È naturale a questo punto porsi la domanda su cosa sia quindi “anarchitettura”. La casa di Humphrey Street utilizzata per *Splitting* può essere considerata un pezzo di “anarchitettura”? La risposta di Matta-Clark è chiara: “No. Our thinking about anarchitecture was more elusive than doing pieces that would demonstrate an alternate attitude to buildings, [...] It was about something other than the established architectural vocabulary, without getting fixed into anything too formal”¹³³.

Tina Girouard, in un'intervista, ricorda che il gruppo *Anarchitecture* si ritrovava per discutere di alcune idee su cui confrontarsi insieme: ad esempio la riflessione sul suono ambientale di una stanza, oppure “space between spaces”¹³⁴, quindi lo spazio tra gli spazi, che sembra rimandare alla foto delle torri gemelle di Matta-Clark.

A un anno dalla mostra *Anarchitecture*, in una lettera a Robert Lendenfrost del 1975, responsabile del dipartimento di Arte e Design del World Trade Center di New York, Matta-Clark fornisce una delle più chiare definizioni di anarchitettura: “This term does not imply anti-architecture, but rather is an attempt at clarifying ideas about space which are personal insights and reactions rather than formal socio-political statements”¹³⁵, parlando cioè dei loro intenti come un “catalogue of concepts”, ma soprattutto riferendosi all'energia del gruppo che lavora sull'architettura come riferimento metaforico e ad uno spazio vissuto piuttosto che costruito.

¹³² “Anarchitecture Cards”, conservate nell'Estate of Gordon Matta-Clark presso il Canadian Centre for Architecture a Montréal in M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, cit., p. 342.

¹³³ L. Bear, *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building*, in “Avalanche”, n.10, dicembre 1974, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 374.

¹³⁴ T. Girouard intervistata da M. Wigley in M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, cit., p. 471.

¹³⁵ Gordon Matta-Clark, *Letter to Robert Lendenfrost*, World Trade Center, New York, 21 gennaio 1975, in M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, cit., p. 435.

Wigley analizza a fondo il termine “Anarchitettura”, ricercando le forme e i contesti in cui questo appare, notando come dal 1975 Matta-Clark non utilizzerà più questo termine in interviste o interventi pubblici, ma solo nelle sue annotazioni private, quasi come se scomparisse dal suo orizzonte, anche se a tutt’oggi ancora si associa a Matta-Clark principalmente il termine “Anarchitetto”.

La creazione del gruppo di “Anarchitettura”, inoltre, si inserisce nella scia di pungente critica che Matta-Clark muove al modernismo. Come scrive lo studioso James Attlee (1963):

Where Le Corbusier offered a mass-produced utopia, built on strictly functionalist foundations, Matta-Clark offered a model of what could be achieved both by individuals and at the level of the small collective, that through informal but intense discussion and shared experience could act as a hothouse for new ideas¹³⁶,

con riferimento, dunque, alla realtà di piccoli gruppi di discussione votati alla costruzione di nuove idee sull’architettura e sull’arte.

Alla fine del suo volume/indagine sulla parola “Anarchitettura”, Wigley riporta le interviste condotte ai partecipanti di *Anarchitecture*, tra cui queste parole di Anderson che si riferisce al termine di “Anarchitettura” come ad un “incredibly ephemeral project”, o Girouard, quando afferma che: “it was more important to come up with the questions than with the answers”¹³⁷.

Infine, Nonas insiste sul fatto che non fossero un gruppo di architetti, bensì un gruppo di scultori, che intendeva come scultura la manipolazione emozionale dello spazio. Sempre Nonas prosegue spiegando come stessero cercando un *anti*-qualcosa, ma senza sapere bene cosa mettere dopo, per trovare alla fine che: “architecture could be used to symbolize all the hard-shelled cultural reality we meant to push against”¹³⁸.

¹³⁶ J. Attlee, *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*, in “Tate Papers” no.7, primavera 2007, <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier> [consultato il 29 gennaio 2024], citato in P. Mello, *Neoavanguardia e controcultura a Firenze*, cit., p. 249.

¹³⁷ R. Nonas intervistato da M. Wigley in M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, cit., pp. 467-519.

¹³⁸ *Ibidem*.

3.4 *Bingo*

Un'altra opera, intitolata *Bingo*, è stata realizzata su una villetta autonoma in condizioni perfette a Niagara Falls (New York, 1974). La commissione urbanistica della città ha lasciato a Matta-Clark dieci giorni per lavorare su una casa inagibile al 349 di Erie Avenue prima che venisse demolita. Matta-Clark ha diviso la facciata in una griglia e poi ha rimosso ogni rettangolo individualmente. Ciò che ha ottenuto sono stati otto frammenti di facciata (oggi tre di questi sono conservati al MoMA, con il titolo di *Bingo*) e un film in Super 8 che documenta la decostruzione. Durante l'azione di disfacimento dell'edificio alcuni passanti si sono fermati per guardare "the building strip-tease"¹³⁹. Così, nel processo di sottrazione e distruzione di Matta-Clark, gli attributi convenzionalmente associati a una casa - domesticità, comfort, privacy - sono stati sostituiti da un'esperienza fisica disorientante: la casa è diventata un semplice contenitore di spazio ora aperto e incompleto. La parte centrale della facciata è stata lasciata intatta, generando una sensazione di sospensione nello spazio.



Fig. 55 Gordon Matta-Clark, *Bingo 5* (documentazione dell'azione "Bingo" realizzata nel 1974 a New York), 1974, stampata 1977, stampa ai sali d'argento, Whitney Museum of American Art, New York; donazione di Harold Berg.

© Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York.

Fonte: <https://whitney.org/collection/works/43331>

¹³⁹ S. Greenwood, *Building Materials Become "Work of Art"*, "Niagara Gazette", 29 agosto 1974, in B. Jenkins, *Gordon Matta-Clark. Conical Intersect*, cit., p. 65.

Il fronte dell'edificio scompare, fino a mostrare le viscere della casa, profanando quella sfera sacra della privacy, per mettere in evidenza l'estraniamento alienante che soggiace al modello di vita suburbano. Matta-Clark, accusa l'industria che dedica alla proliferazione di "scatole urbane e suburbane" che mirano a mantenere le persone in uno stato di "cattività", contribuendo così alla formazione di una società di consumatori isolati e passivi. La sua critica si rivolge non solo alla struttura fisica degli edifici, ma anche al modo in cui gli stessi influenzano il comportamento e la mentalità delle persone, mettendo in discussione il modello di vita individualistico e unicellulare associato a questi tipi di abitazioni suburbane. Si tratta di un gesto politico ma anche di un forte atto scultoreo. Seguendo queste istanze si è mossa anche l'artista e scultrice britannica Rachel Whiteread (1993), realizzando *House* nel 1993.

Whiteread ha realizzato opere creando calchi negativi di spazi interni di edifici, come stanze o intere abitazioni e, nel caso di *House*, ha effettuato il calco interno di un'abitazione vittoriana a due piani dell'East End di Londra che stava subendo un significativo declino economico. Essendo un lavoro imponente e di alta ingegneria, anche Whiteread, come Matta-Clark, si è servita dell'aiuto di un gruppo di muratori e aiutanti, che hanno lavorato dall'interno per sei settimane per coprire di cemento leggero ogni centimetro quadrato dell'interno dell'abitazione per poi delicatamente rimuovere l'abitazione in mattoni.

Ciò che restava visibile dall'esterno, e che si è rivelato solo a seguito della distruzione della casa stessa, era la copia perfetta dell'interno della casa, come fosse un'impronta della casa o una sua autopsia. A tutti gli effetti si trattava di un monumento inquietante e poco decifrabile. Whiteread ha demolito la casa fisica, la *house*, facendo affiorare la *home*, ovvero lo spazio vissuto, affettivo; ha creato un'atmosfera di assenza e memoria, invitando lo spettatore a riflettere sull'architettura come testimone delle esperienze umane. Whiteread stessa ha definito la casa come un mausoleo, infatti, come sostiene il critico Bruce Jenkins (1951) si trattava di un'opera pesante, massiccia, che emanava un'atmosfera funeraria, ulteriormente sovraccaricata dal bagaglio sociale e politico dell'era Thatcher¹⁴⁰.

¹⁴⁰ B. Jenkins, *Gordon Matta-Clark. Conical Intersect*, cit., p. 76.



Fig. 56 Rachel Whiteread, *House*, 1993, 193 Grove Road, London E3.
© Rachel Whiteread. Photo by Sue Omerod. Courtesy of the artist and Gagosian.
Fonte: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-rachel-whitereads-house-unlivable-controversial-unforgettable>

Quest'opera ha subito il destino di tutti i lavori di Matta-Clark: è stata demolita poco dopo. Nonostante l'opera sia valsa a Whiteread il Turner Prize nel 1993, non è stata compresa nella sua profondità. *House* è stata trattata come un "oggetto positivo", come una qualsiasi scultura, e in quanto tale giudicata non consona, appagante o piacevole. In realtà l'opera mostrava una visione "in negativo" della realtà, come fosse una scansione a raggi x dell'inconscio della casa e di chi la abitava, per cui non potevano valere gli stessi criteri di giudizio; purtroppo, questa differenza non è stata colta, diventando ben presto una "presenza scomoda" sulla strada.

Un altro legame con il lavoro di Matta-Clark è la voluta e ricercata eliminazione della soglia tra pubblico e privato. *Bingo* e *House*, ma anche la successiva opera di Matta-Clark, *Conical Intersect*, agiscono sull'architettura, desacralizzandola, mettendola in discussione, per mostrare l'interno, la privatezza, qualcosa che il perbenismo borghese rifiuta fortemente. Se però Matta-Clark ha lavorato in senso anti-monumentale, Whiteread ha in realtà monumentalizzato l'intimità, l'interiorità, costruendo questo monolite che custodiva e rivelava l'anima della casa e di chi l'aveva abitata.

3.5 *Day's End*

Day's End è stato uno tra gli interventi più rilevanti realizzati da Gordon Matta-Clark in un edificio semi abbandonato. Questa volta ha scelto il pontile 52 sul fiume Hudson a New York nel distretto di imballaggio delle carni, che all'epoca era luogo di aggregazione per la comunità gay nel West Village, e dove oggi sorge il Whitney Museum¹⁴¹. Il molo 52 era, secondo Matta-Clark, una "reliquia" d'acciaio dell'Ottocento abbandonata e abitata da persone senza fissa dimora, membri della comunità gay e trans di New York, che qui trovavano un riparo perché spesso ripudiati dalle proprie famiglie.

Quella struttura faceva parte del porto più grande al mondo della prima metà del Novecento: era stata un simbolo di modernità, ma con gli anni è stata abbandonata ed è pian piano diventata lo spazio di una comunità ai margini che si è appropriata di quegli spazi per prendere il sole e intrecciare relazioni, trasformandola in uno spazio comunitario. Tutta la zona dei Piers, il *waterfront* portuale di Manhattan, era malfamata, e ciò a cui Matta-Clark ambisce è provare a riportare in vita una delle zone più degradate della città. L'artista vi si recò tutti i giorni per quasi tre mesi abusivamente realizzando, con qualche aiutante, cinque grandi aperture nei muri e nel pavimento di quel grande magazzino sull'acqua. Dai fori sul pavimento si è iniziata a intravedere l'acqua al di sotto, mentre dai fori alle pareti a forma di mezzaluna entravano fasci di luce sorprendenti. Questo grande occhio/mezzaluna, fonte di luce all'interno dell'edificio abbandonato, sembrava ricordare il rosone di una chiesa. L'atmosfera era totalmente cambiata. Ancora una volta il suo intervento era stato in grado di modificare radicalmente l'aria che si respirava in un luogo prima abbandonato e poi trasformato in un'opera d'arte: un magazzino fatiscente trasformato in una cattedrale di luce e acqua.

¹⁴¹ Non era la prima volta che Matta-Clark lavorava sui moli di Manhattan. Nell'ambito di una mostra collettiva allestita al Pier 18 nel 1971, organizzata da Willoughby Sharp, Matta-Clark realizzò una performance senza titolo in cui rimase appeso al soffitto con una corda sopra un mucchio di detriti. L'oggetto *Pier In/Out*, una lastra rettangolare di metallo illegalmente asportata dal Pier 14, fu esposto come frammento di edificio nel 1973.



Fig. 57 Gordon Matta-Clark, *Days End Pier 52* (documentazione dell'azione "Day's End" realizzata nel 1975 a New York), stampata nel 1977, stampa ai sali d'argento, Whitney Museum of American Art, New York; donazione di Harold Berg.

© Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York.

Fonte: <https://whitney.org/collection/works/43328>

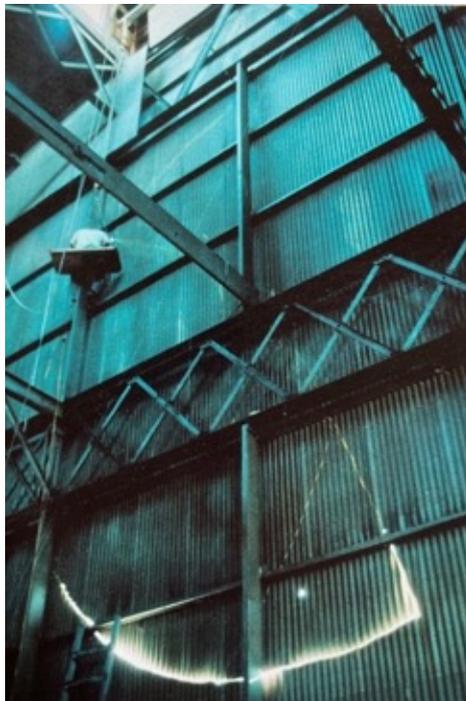


Fig. 58 Gordon Matta-Clark durante la realizzazione di *Day's End*, 1975, Estate of Gordon Matta-Clark e David Zwirner, New York.

Fonte: L. Fusi, M. Pierini (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 161.

Il progetto fu intitolato *Day's End* perché il molo era esposto a ovest, e il sole colpiva questo magazzino creando giochi di luce sublimi proprio durante il tramonto, alla fine del giorno. Anche di questo intervento si ha un film realizzato da Betsy Sussler (1940-2016) e numerosi scatti del fotografo Alvin Baltrop (1948-2004) che ritraggono gli abitanti di quei luoghi mentre riprendono possesso dei loro moli dove prendere il sole e trovare riparo.



Fig. 59 Alvin Baltrop, Pier 52 (quattro persone che prendono il sole vicino a *Days End* di Gordon Matta-Clark), 1975-1986.

© Courtesy Alvin Baltrop Trust, Galerie Bucholz, and Third Streaming LLC.

Foto:https://www.researchgate.net/figure/Alvin-Baltrop-Pier-52-four-people-sunbathing-near-Gordon-Matta-Clarks-Days-End_fig1_348451508

Matta-Clark menzionava spesso il fatto che le architetture non facessero altro che “contenere lo spazio”, mentre lui era interessato all’opposto, voleva liberarlo e rivelarlo, scolpendo l’architettura.

La luce riflessa sull’acqua dava una vivacità notevole all’edificio. In fondo, la sua unica azione è stata quella di fare entrare il movimento all’interno di una struttura fissa e immobile da decenni; di avere aperto questo luogo di abbandono al dinamismo dell’acqua e della luce, generando un’atmosfera viva e mutevole. Squarciando il velo di silenzio che accompagnava quell’area frequentata da persone rifiutate dalla società e donando tragicità a quell’edificio abbandonato, Matta-Clark ha aperto una ferita necessaria per avviare un cambiamento. La luce tagliente, che ha colpito le pareti una volta aperte, non è stata altro che il riflettore che Matta-Clark ha astutamente deciso di puntare, ancora una volta, su punti dolenti di una città che da decenni ignorava gli stessi voltandosi dall’altra parte.

Matta-Clark in questo senso opera ad una sorta di identificazione di luoghi “critici” della metropoli che necessitano di interventi pubblici. La sua è anche una denuncia che può rivelarsi utile per l’identificazione di ciò che non funziona all’interno del contesto sociale e urbano.

3.6 Conical Intersect

Nello stesso anno, dopo aver concluso il progetto di *Day’s End*, Matta-Clark viene invitato da Georges Boudaille (1925-1991) alla Nona Biennale di Parigi (settembre-novembre 1975), concepita come una manifestazione internazionale di artisti che non avessero più di trentacinque anni.

L’artista era alla ricerca di un edificio su cui poter effettuare degli interventi consistenti e gli vennero affidate due modeste villette che, all’inizio del Settecento, erano state abitate da un parlamentare e da sua moglie. Questi edifici erano gli unici ancora in piedi nella grande opera di riammodernamento gollista dei quartieri Les Halles-Plateau Beauborg. L’artista riteneva di essersi perfettamente inserito in ciò che stava succedendo a Parigi, in cui c’era: “a lot of ‘holing’ going on”¹⁴², nel quartiere di Les Halles dove stava sorgendo il Centre Pompidou.

Prima di incominciare il taglio ha offerto ai passanti carne grigliata, in una performance evento intitolata *Cuisse de Boeuf*, sulla scia di *Pig Roast* e *FOOD*.

Il lavoro di due settimane di intaglio/scavo è stato ripreso in due filmati e in numerose fotografie.

Come spiega lui stesso, la struttura che aveva progettato era: “[...] at once both complex and visually very simple”¹⁴³. Si trattava di un cerchio che si restringeva dall’esterno attraverso l’interno dell’edificio (da quattro metri a due metri) come fosse un cannocchiale. Uno dei primi passi è stata la rottura del muro esterno, spesso venti centimetri, con martello e scalpello che Matta-Clark ha effettuato tra il quarto e il quinto piano dello stabile. Nel filmato

¹⁴² Annotazione dell’artista che descrive la realizzazione di *Conical Intersect* conservata presso il presso il Canadian Centre for Architecture a Montréal, PHCON2002:0016:001:080, in B. Jenkins, *Gordon Matta-Clark. Conical Intersect*, cit., p. 11.

¹⁴³ Ivi, p. 9.

si vede che all'inizio il foro è talmente piccolo da permettergli di entrarci con testa e spalle e successivamente sbucare fuori da questo muro di sorpresa.

Ciò che ha ottenuto è stato un grande occhio che dall'interno arrivava fino all'esterno, o che dall'esterno risucchiava verso l'interno di quell'edificio abbandonato e ormai irriconoscibile. Alcune persone sono entrate nell'edificio, camminando sui pochi metri di piano rimasti e hanno ricordato come fosse forte il senso di spavento e di incertezza che dava camminare in quel luogo. O come afferma emblematicamente Matta-Clark: "normal sense of gravity was subverted by the experience"¹⁴⁴.

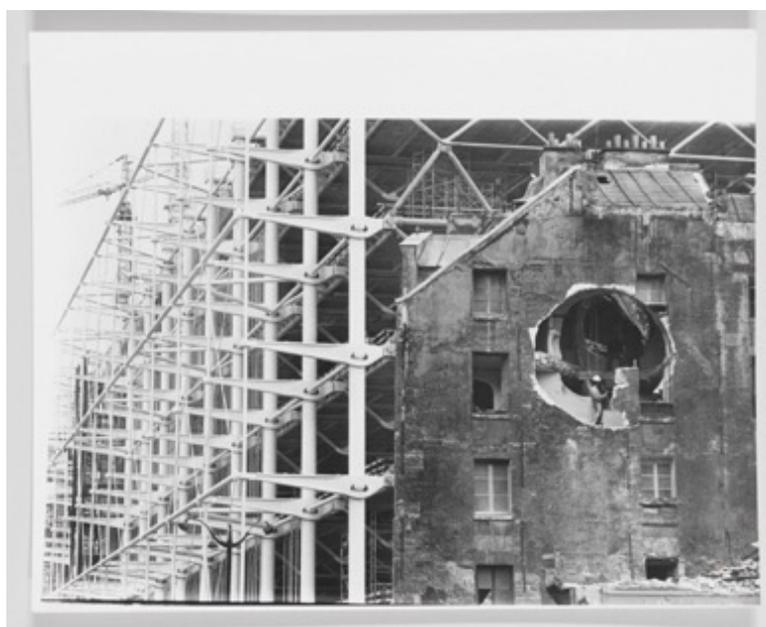


Fig. 60 Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect 4* (documentazione dell'azione *Conical Intersect* realizzata nel 1975 a Parigi), stampata nel 1977, stampa ai sali d'argento, Whitney Museum of American Art, New York; donazione di Harold Berg.

© Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York.

Fonte: <https://whitney.org/collection/works/43325>

L'idea complessiva del progetto proviene dal film di Anthony McCall *Line Describing a Cone*, ovvero la proiezione di un cono di luce nella stanza che materializza una forma circolare che si va pian piano formando sulla superficie. La particolarità di questo film è che agli spettatori non viene chiesto solamente di osservare la proiezione, ma di partecipare alla stessa, modificandola come se fossero ombre cinesi.

¹⁴⁴ Ivi, p. 11.

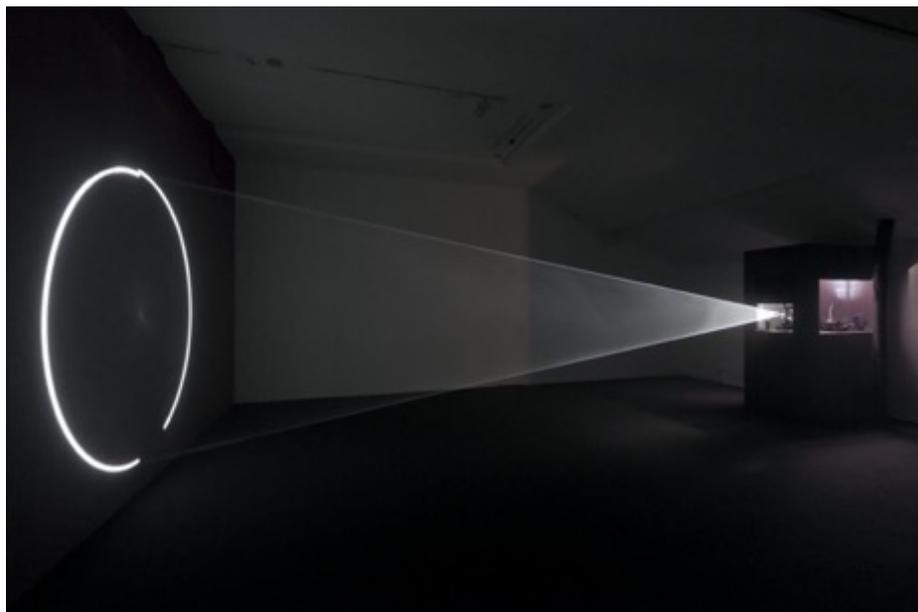


Fig. 61 Anthony McCall, *Line Describing a Cone*, 1973, Duration: 30 min projection: 3000 × 4000 mm overall display dimensions variable, collezione della Tate Gallery di Londra.

© Anthony McCall, courtesy Sean Kelly Gallery, New York

Fonte: <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T12031>

Questa operazione era stata ispirata dalla pratica “son et lumière”, un lavoro che doveva essere esperito attraverso il mutare della luce durante il giorno sia dall’interno che dall’esterno, come i giochi di luci che vengono proiettati sui monumenti.

La creazione di *Conical Intersect* è durata due settimane, rimanendo visibile per le successive due fino allo smantellamento dello stabile.

Conical Intersect è probabilmente l’opera in cui le varie lezioni apprese alla Cornell University confluiscono in maniera più completa. La progettazione dei due fori può essere stata eseguita in modo così perfetto solamente a seguito di un addestramento rigoroso su tavole, progetti e prospetti di edifici; così come le classi di Scultura sono state fondamentali per sviluppare le sue abilità scultoree. Come nota Vidler, Matta-Clark era l’unico artista con una formazione da architetto, sottolineando la forte incidenza che la stessa avrebbe sul suo lavoro, anche se l’artista stesso ha sempre voluto prenderne le distanze: “Of all the artists in the 1970s who sought to break the boundaries of their practices, from that most perceptive critic of architectural ideology, Dan Graham, to Robert Smithson himself, Matta-Clark was uniquely a product of formal architectural training”¹⁴⁵.

¹⁴⁵ A. Vidler, *Architecture-To-Be: Notes on Architecture in the Work of Matta and Gordon Matta-Clark*, B. S. Hertz (a cura di), *Transmission. The art of Matta and Gordon Matta-Clark* (2006), cit., p. 66.

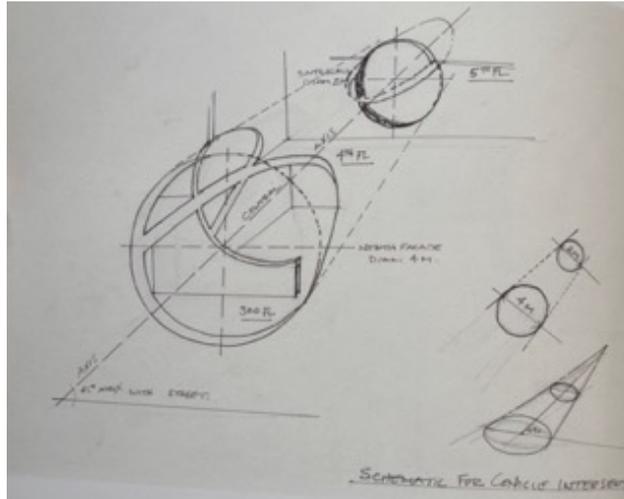


Fig. 62 Gordon Matta-Clark, Schema per *Conical Intersect*, 1975, in deposito al Canadian Centre for Architecture, Montréal.

© Gordon Matta-Clark Estate

Fonte: L. Fusi, M. Pierini (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 66.



Fig. 63 Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect 3* (documentazione dell'azione "Conical Intersect" realizzata nel 1975 a Parigi), stampata nel 1977, stampa ai sali d'argento, Whitney Museum of American Art, New York; donazione di Harold Berg.

© Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York.

Foto: <https://whitney.org/collection/works/43326>



Fig. 64 Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect 2* (documentazione dell'azione "Conical Intersect" realizzata nel 1975 a Parigi), stampata nel 1977, stampa ai sali d'argento, Whitney Museum of American Art, New York; donazione di Harold Berg.
© Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York.
Foto: <https://whitney.org/collection/works/43327>

3.7 Window Blow-Out

Nel dicembre 1976, Matta-Clark è stato invitato a partecipare alla mostra "Idea as Model", tenutasi presso l'istituto per l'Architettura e gli Studi Urbani di New York, allora diretto da Peter Eisenman (1932). La mostra era composta principalmente da proposte di giovani architetti che offrivano visioni utopiche di paesaggi urbani. L'obiettivo di Matta-Clark era quello di introdurre un elemento di realismo attraverso l'allestimento di fotografie di edifici abbandonati del Bronx, mettendo in luce il fallimento dell'idealismo architettonico.

In realtà, il pomeriggio dell'inaugurazione si presentò con una pistola ad aria compressa e, chiedendo il permesso di abbattere un paio di finestre dell'istituto, sparò invece a tutte le finestre del piano, inveendo contro i membri dell'Accademia e le ideologie da loro sostenute,

urlando: “These are the guys I studied with at Cornell, these were my teachers. I hate what they stand for!”¹⁴⁶



Fig. 65 Gordon Matta-Clark, *Window Blow-Out*, 1976. New York, USA.
© Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York, DACS London 2021.
<https://archiveofdestruction.com/artwork/window-blow-out/>

L'attacco di Matta-Clark, infatti, collegava le tendenze astratte dell'architettura “moderna” - la nozione stessa di "idea come modello" - con la degenerazione che questi modelli producevano nell'ambiente urbano, testimoniata dai fallimentari progetti abitativi del Bronx. Non sorprende che i membri dell'Istituto si siano infuriati per il gesto portando perfino Eisenman a paragonare l'evento alla *Kristallnacht*, percependo nel commento di Matta-Clark sull'architettura “moderna” una ferocia simile alla frantumazione dei vetri dei negozi di ebrei da parte dei nazisti. Per un momento, con il gesto di Matta-Clark, l'istituto è stato trasformato in un edificio del South Bronx, cosa che non poteva pensare potesse accadere in un edificio così “sacro”. Per questo motivo le finestre sono state tutte rimesse in sesto in poche ore. Improvvisamente qualcosa di esterno all'architettura, arrivava ad un edificio considerato “sacro” per l'architettura moderna¹⁴⁷. Gli architetti si sono sentiti attaccati, come se la loro

¹⁴⁶ G. Matta-Clark, *Window Blow-Out*, in “Archive of Destruction”, <https://archiveofdestruction.com/> [consultato il 29 gennaio 2024].

¹⁴⁷ La storica dell'arte Marianne Brouwer (1942) descrive *Window Blow-Out* come una manifestazione della *otherness* del South Bronx: “Suddenly a situation ‘external’ to architecture – the ‘otherness’ of the South Bronx, which could be rejected to theories of health and sanitation – had changed to an intimate situation ‘internal’ to

abitazione fosse stata violata, non come se qualche finestra fosse stata distrutta, ma proprio come se l'architettura stessa fosse minacciata.

L'azione di Matta-Clark è stata indubbiamente aggressiva. Ciò che è discutibile, tuttavia, è il modo in cui la violenza è stata metaforicamente rappresentata nell'incontro tra l'artista e l'edificio nelle sue opere, un incontro interpretato come uno stupro, che la critica, specialmente quella femminista, ha letto in modo molto negativo.

Considerando più in generale il *modus operandi* di Matta-Clark, queste letture si basano sul fatto che l'artista avrebbe “violato” ripetutamente uno spazio domestico, tipicamente femminile o addirittura “spogliato” la casa, in termini voyeuristici, quando ne ha rimosso la facciata (durante la realizzazione di *Bingo*¹⁴⁸). Viene pertanto duramente criticato il suo “assalto” agli edifici, giudicato paradigmatico per un moderno macho-individualismo, frutto di testosteroniche espropriazioni in generale¹⁴⁹.

Nel 1977, Matta-Clark ammette di trovare divertente il fatto che molte persone abbiano tratto allusioni sessuali da ciò che ha fatto e afferma di essere consapevole della violenza che può essere a prima vista letta nelle sue opere¹⁵⁰. Tuttavia, poi giustifica questa sua “ferocia” come un atto di trasformazione nell'ordine visivo, e nel conseguente raggiungimento di un senso di maggiore consapevolezza dell'edificio stesso. Infatti, per Matta-Clark, gli edifici erano qualcosa di dinamico su cui agire più che una situazione statica su cui muoversi contro. La brutalità dei suoi interventi è bilanciata da un nuovo stato di ordine, che si contrappone alla presunta distruttività casuale. Inoltre, Richard parla di Matta-Clark non come di una presenza esterna suprematista, ma come di una presenza in miniatura, quasi come un piccolo spirito che agisce dall'interno dell'edificio stesso, non dall'esterno.

Verso la metà del film realizzato per *Conical Intersect* (1975) si nota come, dopo aver aperto da dentro il primo semicerchio nel muro, Matta-Clark e il suo aiutante si lascino andare ballando il cancan incorniciati da questo arco. Richard scrive di questi pochi secondi di pausa

architecture. For one brief moment the institute itself had been turned into a South Bronx building, subjected to the threat of violence [...]”. Il South Bronx era un quartiere considerato pericoloso, con edifici fatiscenti e un alto tasso di violenza. Questa condizione si contrapponeva alla ricchezza della Lower Manhattan, dove si trovava l'istituto per l'Architettura e gli Studi Urbani su cui Matta-Clark ha agito. Per questo Brouwer richiama la situazione di diversità (*otherness*) e povertà abitativa in cui il South Bronx versava, su cui Matta-Clark vuole puntare un riflettore attraverso questa sua azione, in M. Brouwer, *Laying Bare*, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 364.

¹⁴⁸ Cfr. 3.4, p. 88 di questa tesi.

¹⁴⁹ M. Lavin, *Gordon Matta-Clark and Individualism*, “Arts 58”, n. 5, gennaio 1984 in F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, pp. 410-423.

¹⁵⁰ “The confrontational nature of my work is every bit as brutal physically as it is socially. [...] Perhaps the physicality is the easiest reading of the work. The first thing that one notices is that violence has been done”, in F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 418.

come sintomatici dello stato d'animo che lo accompagnava, mosso anche da un senso di solidarietà che si instaura tra gli aiutanti coinvolti in queste operazioni che risultano più donchisciottesche che aggressive.

Inoltre, portando agli estremi le obiezioni mosse dalla critica femminista, se si considera questa opposizione tra edificio e artista con la motosega in termini di abuso, allora non è già forse l'atto in sé di costruire violando il suolo terrestre, scavando delle fondamenta, erigendo palazzi e impedendo al terreno di traspirare in quella porzione cementata, il primo atto machista? Quindi la manifestazione del potere umano sulla natura, insita nella stessa professione dell'architetto? Matta-Clark parte dal punto in cui gli architetti "si sono fermati"¹⁵¹, agendo allo stesso modo, ovvero sfruttando l'edificio senza curarsi di chiedere alcun "consenso", così come l'uomo (e gli architetti) hanno costruito per secoli senza preoccuparsi di ciò su cui avrebbero scavato le proprie fondamenta (la terra). Con ciò non si vuole condannare l'intera categoria degli architetti, ma sottolineare come Matta-Clark abbia assunto una postura del tutto simile a quella di chi costruisce violando l'integrità di una porzione di terreno¹⁵². Se sia utile o meno codificare tali dinamiche attraverso il genere binario è discutibile; in realtà, come si è visto, pur utilizzando mezzi e modi effettivamente aggressivi, Matta-Clark si scagliava contro l'uso smodato e sconsiderato della serializzazione e dell'iper-costruzione nelle città che stavano esplodendo, mettendo in discussione questa manifestazione di potere e sfruttamento della natura da parte dell'uomo, tanto da anticipare le correnti di *Eco Arte* o *Arte Ambientale* che si sono sviluppate successivamente.

Nell'intervista del 1974 concessa a Liza Bear, Matta-Clark riferendosi alle letture che sono state fatte sul suo lavoro (e nello specifico su *Splitting*), dichiarava: "[...] the process was anything but illusionistic. It's all about a direct, immediate activity, and not about making associations with anything outside it. I suppose at some point people's concentration breaks

¹⁵¹ Si veda *Eupalinos. O l'architetto* (1921) di Paul Valéry (1871-1945), in cui Socrate, in conversazione con Fedro, pone l'accento sulla relazione tra costruzione architettonica e idea di potere. Matta-Clark non è interessato a questa idea di potere, però se si considerano le sue azioni sugli edifici emerge chiaramente come anche Matta-Clark eserciti un tipo di potere sulle architetture, anche se di natura diversa da quella degli architetti. Valéry, attraverso Socrate, parla della creazione del mondo e di un Demiurgo che a partire dal caos crea il mondo. Prosegue donando un'immagine particolarmente poetica degli architetti che partono esattamente dal punto in cui Dio si era fermato, per soddisfare i bisogni dell'uomo. Così sembra che Matta-Clark riparta da dove gli architetti si erano fermati, per proseguire nel lavoro di costruzione di una società migliore. In P. Valéry, *Eupalinos o l'architetto*, Milano, Mimesis, 2011.

¹⁵² La critica giungeva dal movimento femminista di seconda ondata (anni Settanta/Ottanta), forte di una visione oppositiva tra i due generi. Oggi risulta anacronistico e forse poco significativa l'opposizione dualistica dei generi alla luce dell'odierno femminismo intersezionale.

down and they want to find another way to look at what's happening”¹⁵³. Quindi definisce la propria attività immediata, diretta, da leggere per come è, senza allusioni di altro genere.

Chi invece ha lavorato in maniera simile a quella di Matta-Clark, ma con intenti comunicativi diversi, sono stati Michael Asher (1943-2012) e in tempi più recenti, Maria Eichhorn (1962). Attraverso i suoi tagli Matta-Clark vuole principalmente interferire con l'architettura, creando nuovi punti di vista e generando esperienze, alterando profondamente l'ambiente. Al contrario, Michael Asher (1943-2012) è stato un artista che ha lavorato con la rimozione di pareti o facciate da edifici e gallerie, come nel 1974 in cui alla Galleria Claire Copley di Los Angeles ha rimosso il muro che separava gli uffici dallo spazio espositivo, con l'intento di mostrare le operazioni commerciali dietro le quinte della galleria. Asher si è mosso nel campo della Critica Istituzionale e ha lavorato principalmente con istituzioni museali o gallerie, alterando gli spazi esistenti o spostando opere d'arte per mostrare i meccanismi che sottendevano il sistema dell'arte. Come per Matta-Clark, anche per Asher si tratta di opere *site-specific* non trasportabili, ma soprattutto *temporaneamente specifiche*, cioè che si concludono nell'arco della performance/mostra o poco più, lasciando traccia solamente nelle fotografie¹⁵⁴.



Fig. 66 Michael Asher, *no title*, 1973. Installation view, Galleria Franco Toselli, Milano.

Photo: Giorgio Colombo.

Fonte: <https://www.artforum.com/columns/michael-asher-2-216060/>

¹⁵³ L. Bear, *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building*, in “Avalanche”, n.10, dicembre 1974, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 376.

¹⁵⁴ Nel 1973 a Milano per la Galleria Toselli, Asher ha asportato tutto l'intonaco della galleria riportando lo spazio ad una dimensione grigia e anonima.

Prendendo in esame l'opera di Eichhorn, si assiste alla modificazione di un edificio con finalità "didattiche" durante la 59° Biennale d'Arte di Venezia del 2022, dove l'artista ha presentato un progetto dal carattere matta-clarkiano per il padiglione della Germania. Eichhorn è partita dal padiglione stesso con la volontà di mostrare le trasformazioni in termini architettonici che si sono susseguite nel corso della storia tedesca, nello specifico a seguito dell'avvento del Nazismo. Così, ha rimosso e demolito alcune parti del pavimento e vari strati di intonaco per portare alla luce le tracce dell'edificio originale bavarese costruito nel 1909 e mostrare l'ampliamento nazista del 1938.

L'opera è intitolata *Relocating a Structure* e l'intento originario era quello di trasferire il Padiglione per il periodo di apertura della Biennale, per poi ricollocarlo, intatto, sul sito originario. Questo temporaneo trasferimento avrebbe lasciato uno spazio vuoto, creando un movimento e una riflessione sugli altri padiglioni con cui era a stretto contatto. Ciò che si è concretizzato però è stato uno scavo sulle fondamenta dell'edificio e una rimozione dei vari strati di intonaco dalle pareti al fine di mettere in evidenza i punti di giunzione tra i due corpi edificati. In questo modo è stato possibile rendere visibile ed esperibile l'edificio originario nascosto e riflettere sull'intervento voluto dal regime nazista. Mentre le proporzioni del padiglione bavarese erano orientate alla scala umana, le aggiunte del 1938 avevano lo scopo di rendere i visitatori più piccoli, producendo un effetto intimidatorio¹⁵⁵.

A differenza di Matta-Clark, Eichhorn ha usato l'edificio come punto di partenza per una riflessione storica, per mostrare metaforicamente quanto sia ancora oggi spinoso il nascondimento di certe "fondamenta ideologiche", ricordando il ruolo che quel padiglione ricopre, ossia quello di rappresentanza della Germania all'interno di una delle più importanti manifestazioni di arte contemporanea al mondo. Al contrario di Eichhorn, Matta-Clark non era interessato ad un lavoro da archeologo. Quando gli viene chiesto se lavori sugli edifici per cercare qualcosa del passato, Matta-Clark risponde nettamente di no, di non essere interessato al passato, ma al tempo reale¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Nell'ambito della mostra, curata da Yilmaz Dziewior, una pubblicazione completa ricorda la resistenza antifascista e la deportazione e l'uccisione della popolazione ebraica durante l'occupazione tedesca dal 1943 al 1945 in Y. Dziewior, *Maria Eichhorn. Relocating a Structure*, Colonia, Walther und Franz König, 2022.

¹⁵⁶ "When confronted with real time, with the real mysteries of time, there's a kind of central nervous spasm that takes place when you get really into it, which just amounts to a sort of whole-consuming gag, all-consuming quake of soe fort, which you really don't understand", in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 391.



Fig. 67 Maria Eichhorn, *Relocating a Structure*, Installation View del Padiglione della Germania, 2022, 59. Biennale di Arte di Venezia.
© Marco Caselli Nirmal



Fig. 68 Maria Eichhorn, *Relocating a Structure*, Installation View del Padiglione della Germania, 2022, 59. Biennale di Arte di Venezia.
© Marco Caselli Nirmal

Le ultime due commissioni importanti pervenute a Gordon Matta-Clark sono state ad Anversa e a Chicago, ed entrambe sono accomunate dal fatto che la sua operazione ha

coinvolto unicamente gli spazi interni dell'edificio. Lì ha scolpito figure geometriche tridimensionali tra i piani degli stabili utilizzando il vuoto come materiale da costruzione.

3.8 Office Baroque

Nel 1977 ad Anversa, Matta-Clark ha realizzato l'opera *Office Baroque*, lavorando in un edificio di fronte a the Steen, il celebre castello del decimo secolo, attrazione turistica della città.

Inizialmente voleva intervenire sull'esterno, coinvolgendo la facciata, ma ottenne il permesso di agire solo all'interno. L'edificio di cinque piani è stato procurato e proposto da Florent Bex (1937), direttore dell'Internationaal Culutreel Centrum (ICC) di Anversa che poi realizzò una mostra con le foto dell'intervento di Matta-Clark¹⁵⁷. Per i tagli all'interno dell'edificio si ispirò a due anelli che si incontrano creando una intersezione che ricordava la forma stilizzata di una barca a remi che sarebbe mutata di forma in base al rapporto con lo spazio e con le travi strutturali. Anche in questo caso un gruppo di turisti è stato accolto e guidato sul sito.

Questo lavoro è stato oggetto di innumerevoli e spiacevoli peripezie. È sopravvissuto per quasi tre anni dopo la scomparsa di Matta-Clark grazie agli intensi sforzi di Bex e Jane Crawford, poiché si trattava dell'unico edificio intero superstite su cui aveva agito l'artista. I due svilupparono un piano per acquistare l'edificio attraverso la donazione di opere d'arte da parte di amici e sostenitori (230 artisti tra cui Vito Acconci, Robert Rauschenberg...), opere poi vendute all'asta e che raccolsero molto più dell'atteso. Purtroppo l'edificio andò distrutto prima della riuscita del piano di acquisto a causa di problemi burocratici.

¹⁵⁷ Mostra a cura di F. Bex, "Gordon Matta-Clark: *Office Baroque*", Internationaal Cultureel Centrum, Antwerp, Belgium, settembre 1977.

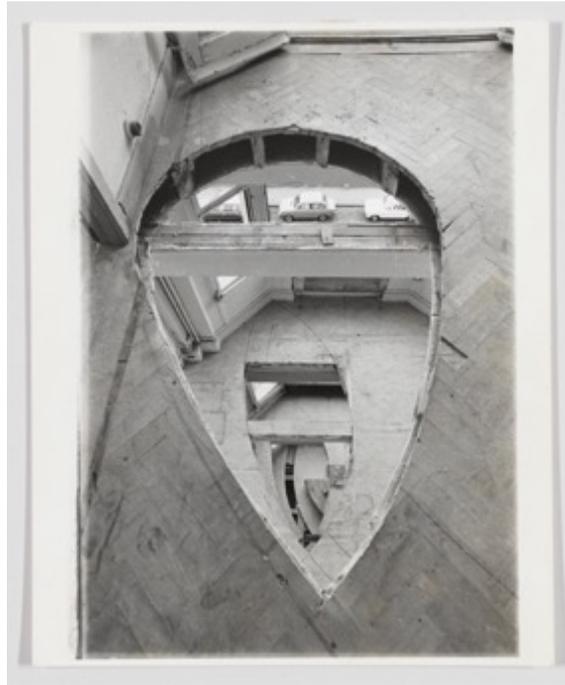


Fig. 69 Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, *vista del quinto piano e della sezione rimossa*, (documentazione dell'azione "Office Baroque" realizzata nel 1977 ad Anversa, Belgio), 1977, stampa alla gelatina d'argento, Whitney Museum of American Art, New York; donazione di Harold Berg.

© Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York

Fonte: <https://whitney.org/collection/works/43352>



Fig. 70 Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, *vista del secondo piano e della sezione rimossa*, (documentazione dell'azione "Office Baroque" realizzata nel 1977 ad Anversa, Belgio), 1977, stampa alla gelatina d'argento, Whitney Museum of American Art, New York; donazione di Harold Berg.

© Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York.

Fonte: <https://whitney.org/collection/works/43351>

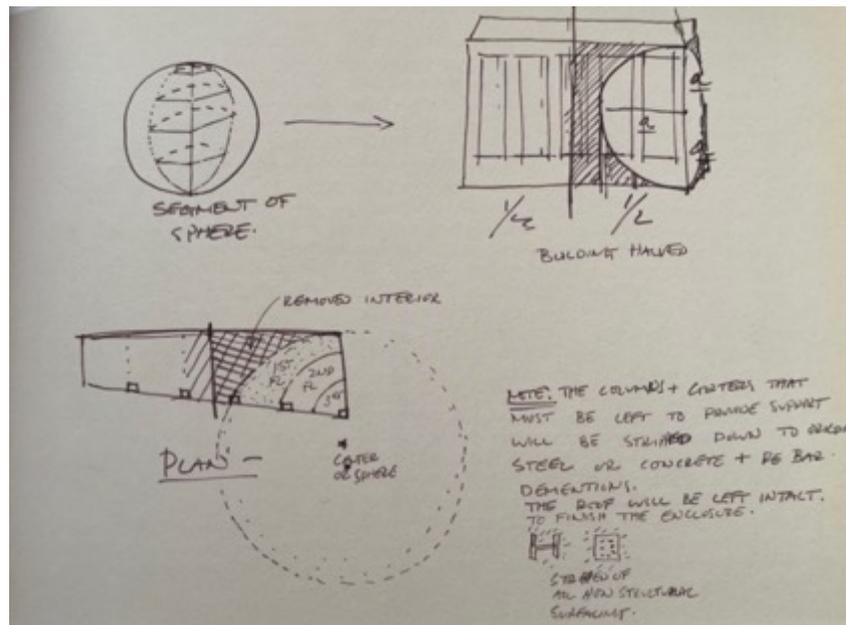


Fig. 71 Gordon Matta-Clark, *Studio per Office Baroque*, 1977, Estate of Gordon Matta-Clark, in deposito al Canadian Centre for Architecture, Montréal.
 Fonte: L. Fusi, M. Pierini (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 67.

3.9 Circus or The Caribbean Orange

L'ultimo importante lavoro completato da Matta-Clark prima di ammalarsi gravemente è stato realizzato a Chicago nel gennaio 1978, vicino al Museum of Contemporary Art. Nella sua ultima intervista, condotta il 13 febbraio 1978 da Judith Russi Kirshner (1942), curatrice del progetto, Matta-Clark confessava delle frustrazioni simili a quelle manifestate al padre nel 1971: “My posture has been unemployment, artistic unemployment for years”¹⁵⁸. Lamentava così il fatto che nessuno al di fuori di qualche rara persona negli Stati Uniti avesse mai visto il suo lavoro, e che piuttosto che parlare della sua arte avrebbe voluto che le persone esperissero in prima persona i suoi spazi. Per questo la proposta di Chicago era particolarmente allettante per Matta-Clark, perché molte persone avrebbero avuto modo di vedere il suo lavoro data la prossimità con il museo.

¹⁵⁸ J. Russi Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark*, presso il Museum of Contemporary Art di Chicago, il 13 febbraio 1978 (1985), in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 389.

Il museo di Arte Contemporanea di Chicago aveva deciso di allargare la propria sede aggiungendo uno stabile adiacente, una casa a schiera a tre piani, dentro la quale è stata data l'opportunità a Matta-Clark di sperimentare con uno dei suoi interventi, senza però poter alterare la facciata perché la stessa sarebbe stata riutilizzata durante la fase di ristrutturazione. La disposizione spaziale era forse la più complessa tra i lavori di Matta-Clark.



Fig. 72 Gordon Matta-Clark, *Circus 5 (Documentation of the action "Circus-Caribbean Orange" made in 1978 in Chicago, United States)*, 1978, stampa alla gelatina d'argento, Whitney Museum of American Art, New York; donazione di Harold Berg.
© Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York
Fonte: <https://whitney.org/collection/works/43363>.

Questo intervento è stato intitolato *Circus* perché creava un palcoscenico per le persone, ma soprattutto perché, a detta dell'artista, il circo è il cerchio attraverso il quale si "opera"¹⁵⁹. *Caribbean Orange*, il secondo titolo del lavoro, si riferisce invece al modo in cui le persone caraibiche affettano le arance, ossia per fette orizzontali parallele. Per questo Matta-Clark ha realizzato delle sezioni orizzontali e circolari attraverso tutto l'edificio. Matta-Clark ha deciso di lavorare sulla forma sferica, ricavando tre volumi a partire dall'idea di lanciare una palla nello spazio. Al secondo piano, racconta Matta-Clark, si trovava una

¹⁵⁹ "The reason for "circus" in my own dyslexic manner means "circle" through which you operate. It means a circle in which you circle-a place of activity, a circle for action", *ivi*, p. 392.

stanza a forma di scodella che imitava l'arancia caraibica. Secondo la lettura di Kirshner nel suo saggio "Non-Uments" (1992), non è possibile descrivere il lavoro di Matta-Clark attraverso vocaboli derivanti dall'architettura come pianta-prospetto-sezione, poiché la comprensione delle sue opere dipende dalla posizione e dall'esperienza dello spettatore in moto¹⁶⁰. Infatti, Matta-Clark voleva creare una "geometria animata" che si sviluppava tra il vuoto e la superficie, creando un dinamismo interno.

I tagli, tradizionalmente letti come un vuoto, come una presenza che minaccia di inghiottire uno spazio, finiscono per sovrastare la struttura stessa, arrivando a definirla grazie a questa alternanza pieno-vuoto.

Il taglio mette in luce la struttura del pavimento compiendo un'operazione di consolidamento della forma nello stesso momento in cui la disfa. Perciò, l'apparizione di questi elementi strutturali rassicura lo spettatore sulla sicurezza del pavimento su cui si trova ma contribuisce anche a un generale senso di vertigine prolungato, agendo fisicamente sullo spettatore, cosa a cui Matta-Clark ambiva primariamente. Anche in quell'occasione, al pubblico fu data l'opportunità di effettuare visite guidate in sicurezza attraverso l'opera.



Fig. 73 Gordon Matta-Clark, *Circus 3* (documentazione dell'azione "Circus-Caribbean Orange" realizzata nel 1978 a Chicago), 1978, stampa alla gelatina d'argento, Whitney Museum of American Art, New York; donazione di Harold Berg.

© Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York

Fonte: <https://whitney.org/collection/works/43360>

¹⁶⁰ J. Russi Kirshner, *Non-Uments*, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 366.

Di quest'opera Matta-Clark stampò delle diapositive dello spazio risultante e poi tagliò le fotografie per produrre dei *collages*.

Le composizioni fotografiche di Matta-Clark, costituite da collage bidimensionali che ricostruiscono le sue azioni all'interno degli edifici, si propongono di rendere visivamente più comprensibile ciò che era originariamente frammentato e fisicamente imponente. Tuttavia, sostiene Kirshner, questa rappresentazione, sebbene pittorica e ottica, rischia di confondere i punti di vista, accentuando adiacenze violente e mostrando compenetrazioni senza riuscire completamente a trasmettere la sensazione di trovarsi sul luogo¹⁶¹. Questi collage non mirano a catturare l'essenza dell'attività e del processo creativo di Matta-Clark, ma si limitano a replicare meccanicamente il processo di produzione in scala ridotta, sostituendo la sega con la pellicola fotografica e le forbici, senza restituire la complessità della sua opera, limitazioni insite nella riproduzione fotografica stessa.



Fig. 74 Gordon Matta-Clark, Collage di fotografie di *Circus*, 1978.
©Estate of Gordon Matta-Clark e David Zwirner, New York
Fonte: L. Fusi, M. Pierini (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 31.

¹⁶¹ Ivi, p. 367.

In entrambi gli interventi *Office Baroque* e *Circus* si può constatare come Matta-Clark si sia dimostrato essere uno “scultore del vuoto”, poiché ha creato forme tridimensionali di grandi dimensioni lavorando “in negativo”. Con l’immaginazione ha mutato il vuoto delle sfere che ha ricavato a Chicago in una cassa di risonanza potente in grado di stravolgere la percezione dello spazio vissuto, deviando da ciò che un qualunque visitatore si sarebbe aspettato da uno scultore, ma anche da un architetto.

3.10 “Non-umenti”

Come si è visto, Matta-Clark si serviva spesso di particelle che esprimevano cancellazione, diminuzione, come an-, de-, infra-, non-, inventando espressioni come “An-architecture”, *ready to be un-made*, *non-site*. A queste si aggiunge il termine “non-umento”, che si oppone a monumento, e che compare nel punto 6 del suo “Project for Anarchitecture”¹⁶². Inviato sotto forma di appunti al gruppo *Anarchitecture* il 10 dicembre 1974, nel sesto punto Matta-Clark parla di *UN-MONUMENT*, dove annota che tutto è fallito poiché nella storia della grandezza moderna un monumento è riuscito nel momento in cui soddisfa tre standard “non-monumentali” e fa l’esempio della Tour Eiffel che è altrettanto bella a qualsiasi dimensione, anche quando diventa souvenir, non è assolutamente adatta alle persone e invita il visitatore ad allontanarsi¹⁶³. Richard illustra il “non-ument” come una parola emersa negli scritti privati di Matta-Clark che rispondeva per certi versi al concetto di *non-site* smithsoniano. Robert Smithson amava la parola “monumento” e ne testimoniava il fallimento, sostenendo che i suoi poteri “socio-emozionali” si fossero evidentemente esauriti se i tubi di scarico erano diventati degni di essere contemplati. Tutto perciò può essere monumento, ma soprattutto è il pubblico che non solo ne determina il valore, ma ha anche il potere di far diventare qualsiasi cosa un monumento¹⁶⁴.

I “non-umenti”, per Matta-Clark, reclamano spazio pubblico partecipativo, quando parla di “non-u-mental Son et Lumière” per l’opera *Conical Intersect*, oppure un “non-u-mental

¹⁶² G. Moure, *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2006, p. 370.

¹⁶³ “All has failed since the Eiffel Tower in the history of modern grandeur only it satisfies since it fulfills three non-monumental standards. 1) It is just as good at any size. A souvenir is = as good as the real thing. 2) It is totally unfit for people. 3) It invites the visitor to move away”, *ibidem*.

¹⁶⁴ F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 201.

work that the city could go on enjoying”¹⁶⁵ per l’opera *Office Baroque*. “Non-umento” è una struttura alternativa, non un luogo o una nozione autorevole, ma una situazione che deve essere abitata dal tempo, dalla luce, dai passanti... ma soprattutto la “non-umentalità” implica un continuo sconvolgimento delle certezze strutturali¹⁶⁶.

Proprietà come il molo 52 a Manhattan o rue Beaubourg erano inagibili in gran parte perché trascurate, e gli interventi che Matta-Clark ha realizzato su di esse erano progettati per invitare il visitatore ad avvicinarsi con occhi nuovi. Questi edifici sono stati riscattati dal taglio che l’artista ha effettuato, rendendoli accessibili poiché portatori di un certo interesse dopo aver raggiunto una propria grandezza di breve durata, ma non in quanto monumenti, bensì in quanto “non-umenti”.

La forza dei tagli di Matta-Clark è stata quella di invitare lo spettatore ad abitare questa condizione di negazione come un ambiente sensoriale, e perciò positivo. Come spiega Richard, un taglio edilizio o un testo di “anarchitettura” è “non-umentale” nel suo invito a non adagiarsi su preconcetti teorici, ma a sentirsi corporalmente ed emotivamente coinvolti¹⁶⁷.

Come afferma Lee, gli interventi *site-specific* di Matta-Clark non aspirano alla fantasia della stabilità storica come fanno i monumenti convenzionali ma abbracciano l’impossibilità di abitare quel momento. Lee cita il pensiero di Alois Riegl (1858-1905): “Anche un violento intervento umano nella vita naturale del monumento può col tempo sembrarci evocativo... Visto da lontano, l’effetto della distruzione umana, che appare così violento e inquietante da vicino, può essere vissuto come il funzionamento ordinato e necessario della natura stessa”¹⁶⁸. Siccome il lavoro di Matta-Clark presuppone la propria distruzione in quanto lavora su edifici destinati alla demolizione, è come se l’edificio interiorizzasse questa perdita storica e la conseguente rimozione, come parte di un processo di decadimento intrinseco e perciò naturale.

Le parole della critica Rosalind Krauss (1941) possono essere utili alla comprensione del lavoro di Matta-Clark. Nel saggio *Notes on the Index* Krauss, riferendosi a Roland Barthes, parla della qualità di qualcosa che “c’è stato” in questo lavoro, una traccia che registra la sua

¹⁶⁵ Lettera inviata a Florent Bex datata 28 luglio 1976, conservata nell’Estate of Gordon Matta-Clark presso il Canadian Centre for Architecture a Montréal, in G. Moure, *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, cit., p. 226.

¹⁶⁶ F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 204.

¹⁶⁷ Ivi, p. 200.

¹⁶⁸ A. Riegl, *The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin*, trad. ing. K. Forster and D. Ghirardo in “Oppositions 25”, autunno 1982, p. 35, in P. M. Lee, *Objects to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, cit., p. 55.

distanza temporale dall'insieme delle condizioni che l'hanno generata. Così il taglio di Matta-Clark "è in grado di significare l'edificio - di indicarlo - solo attraverso un processo di rimozione o di taglio", in modo che "il processo di scavo riesce quindi a portare la coscienza dello spettatore sotto forma di fantasma"¹⁶⁹.

Gordon Matta-Clark utilizza l'architettura e il ruolo dell'architetto per conferire nuovi significati agli edifici preesistenti. Attraverso un gesto sovversivo, agisce sull'architettura stessa, modificando la sua funzione originale e annullando lo scopo ultimo di fornire spazi di vita per le persone. In pratica, Matta-Clark cancella l'obiettivo primario degli edifici, trasformandoli in opere d'arte che mostrano solo il vuoto lasciato dalla rimozione della loro funzione originaria.

Come si è visto, dietro alle opere di Matta-Clark si celava un obiettivo di critica politica al sistema di amministrazione urbana che, per ragioni economiche, plasmava la città in modo "iper-funzionalista", senza considerare le vere esigenze delle comunità locali. Durante gli anni a SoHo, Matta-Clark si è impegnato per portare l'attenzione sul diritto all'abitazione in una città come New York, dove il numero di senzatetto era già all'epoca allarmante. Attraverso azioni come *Garbage Wall*, *Pig Roast*, *Fresh Air Cart* e l'apertura del ristorante *FOOD*, Matta-Clark ha promosso una forte interazione sociale diretta, contrastando l'alienazione della vita urbana e offrendo alle persone la possibilità di plasmare il proprio ambiente di vita.

Nei primi anni Settanta, Matta-Clark ha iniziato a mostrare un crescente interesse per gli ideali socialisti. Più volte si era detto fortemente motivato a volersi inserire in un contesto politicamente strutturato e a voler "uscire dallo studio" per relazionarsi con edifici abbandonati da un sistema che non sembrava prendersene cura¹⁷⁰. Matta-Clark voleva che le istituzioni fossero al servizio della gente piuttosto che dell'élite e desiderava creare

¹⁶⁹ R. Krauss, *Notes on the Index, Part 2*, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1985, p. 217, in P. M. Lee, *Objects to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*, cit., p. 86.

¹⁷⁰ "[...] da cinque anni mi adopero, come meglio posso, per produrre delle piccole fenditure nelle oppressive condizioni ambientali che il sistema ha generato. [...] a differenza di altri artisti, sento la necessità di impegnarmi direttamente in un contesto di carattere fisico, politico e sociale, vale a dire, la necessità di lasciare l'atelier e uscire nella strada. Lasciare l'atelier per relazionarmi con quegli edifici che sono stati abbandonati da un sistema che non ne ha cura, e che impone l'utilizzo e il destino della proprietà come fine a sé stante", G. Matta-Clark, *Proposta rivolta ai lavoratori di Sesto San Giovanni*, Milano, 1975, lettera dattiloscritta in L. Bertolaccini (a cura di), *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg*, cit., p. 87.

un'alternativa per supportare le esigenze dei cittadini e degli artisti non conosciuti¹⁷¹. Per questo, negli ultimi anni della sua vita, si è impegnato per sviluppare attività che consentissero alla comunità di riappropriarsi dei propri spazi. Tra le varie proposte avanzate da Matta-Clark compare quella del “Resource Center and Environmental Youth Program for Loisaída”¹⁷², un progetto curato dagli artisti del Lower East Side per uno sviluppo della comunità del quartiere. L'obiettivo era quello di coinvolgere i giovani nella ristrutturazione degli edifici abbandonato o danneggiati del Lower East Side al fine poi di riconsegnare ai partecipanti gli edifici ristrutturati secondo una equa divisione. Purtroppo il progetto del “Resource Center” si è concluso pochi mesi dopo la sua morte, nel 1978, a causa della mancanza di un gruppo di persone esperte in grado di portarlo avanti e gestirlo in modo efficace.

Questo progetto evidenzia come Matta-Clark abbia utilizzato la propria arte per mettere in luce le problematiche sociali e urbane della città di New York, cercando di combattere la mancanza di servizi cittadini e la crescente disuguaglianza sociale, trasformando spazi abbandonati in luoghi di cui la comunità si sarebbe potuta riappropriare.

¹⁷¹ Dalle parole di Jane Crawford, intervista con l'autrice, Westport, CT, 5 febbraio 2017, in A. S. Bessa, J. Fiore (a cura di), *Gordon Matta-Clark: Anarchitect*, New Haven (Connecticut), The Bronx Museum of the Arts, Yale University Press, 2017, p. 51.

¹⁷² “Loisaída” era il termine utilizzato dagli abitanti di lingua spagnola per indicare il “Lower East Side” di Manhattan.

Quarto Capitolo: Sull'effimero nell'opera di Gordon Matta-Clark

*L'artista ha l'obbligo di trattenere l'effimero*¹⁷³

Marcela Cernadas, 2022

Durante lo studio dell'operare di Gordon Matta-Clark è emerso come egli si sia posto sempre al limite, sulla soglia, al confine tra arte e architettura, tra permanente e impermanente, tra costruzione e distruzione, tra cancellazione e sottolineatura, tra conformismo e anticonformismo, tra *site* e *non-site*.

1) Il transitorio e l'effimero sono state caratteristiche centrali per il suo fare, anche se più comunemente si tendono a ricordare le imprese eroiche sugli edifici, i grossi tagli o i fori che ha effettuato negli anni Settanta del secolo scorso; ma ciò che poi colpisce l'osservatore è il fatto che di queste sue tracce nelle città non sia rimasto più nulla. Tutto è stato distrutto a poca distanza di tempo dalla sua azione¹⁷⁴.

Dalle lunghe interviste che Matta-Clark ha rilasciato o dalle lettere che ha inviato ai suoi cari, non è semplice cogliere la sua posizione sulla volontà di conservazione o meno della propria opera. Da una parte, come già accennato, egli si è lungamente lamentato del fatto che la sua opera non fosse conosciuta abbastanza, dall'altra invece, si è scagliato contro la musealizzazione e la conservazione della stessa come fosse un feticcio. Il suo lavoro era effimero, lui ne era consapevole, ed affermava di preferire questi palinsesti sperimentali sia visivi che verbali a qualcosa di più permanente. "I'm much more interested in even a totally transitory, a totally ephemeral blanket commission than the condition that architects or sculptors [...] get"¹⁷⁵. Ma, nonostante ciò, era anche consapevole del fatto che in pochi avessero davvero visto le sue opere. Da una parte Matta-Clark ha realizzato progetti su edifici pronti per la demolizione, quindi, era cosciente che in pochi avrebbero esperito i suoi interventi; dall'altra, invece, ha raccolto moltissimo materiale fotografico e video per

¹⁷³ Marcela Cernada, *Manifesto Effimero*, Galleria Michela Rizzo, Venezia, 2022.

¹⁷⁴ "[...] il lavoro andava avanti: la maggior parte finiva per essere evanescente; per una ragione o per l'altra, evaporava appena fatto", in T. Castle, *Gordon Matta-Clark*, trad. E. Pouchard, in "Flash Art", n. 90-91, 1979, in L. Bertolaccini (a cura di), *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg*, cit., p. 113.

¹⁷⁵ J. Russi Kirshner, *Interview with Gordon Matta-Clark*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 13 febbraio 1978, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 390.

documentare tutto ciò su cui stava lavorando, come mosso da un forte desiderio di archiviazione e memoria.

A causa dell'impermanenza dei suoi lavori è risultato anche molto difficile collezionare la sua opera. Uno dei suoi più importanti collezionisti è Harold Berg (1960)¹⁷⁶. Innamoratosi della figura di Matta-Clark, si è trovato a dover fare i conti con la "spettralità" degli oggetti da lui acquistati, che avevano chiaramente uno "scarto di presenza" e quindi di "potere" rispetto all'originale. Il collezionista si è dovuto scontrare con questo tipo di arte processuale degli anni Settanta che ha modificato lo statuto del collezionismo. Quindi, cosa ricercava Matta-Clark tra permanenza e impermanenza? Qual è stata la sua soluzione all'opposizione tra oblio e ricordo?

2) A questa questione se ne aggiunge un'altra, che riguarda il contrasto tra matericità e leggerezza nella sua opera. I suoi interventi sugli edifici sono ricordati, anche dai suoi contemporanei, come delle imprese titaniche. Effettuando tutti i tagli, i fori o le demolizioni in prima persona, Matta-Clark si è esposto a dei rischi non indifferenti. Si è fatto calare dal soffitto per sezionare parte di un magazzino abbandonato; ha segato pavimenti, muri e inclinato a metà una casa senza sapere se avrebbero retto o meno; ha impugnato attrezzi da saldatore, da muratore, sempre mettendo in scena un'enorme prestanza fisica e una grande propensione all'azione, allo scopo di far entrare la luce negli edifici e creare così dinamiche spaziali nuove. Come si è visto, ha segato a metà una casa e l'ha inclinata per far entrare un fascio di luce solare che si manifesta come una tra le entità più leggere e sottili che esistano. Ed è in questo ostinato oscillare tra materico e impalpabile che si nasconde un altro snodo semantico della sua opera.

3) Infine, persiste l'incapacità di inserire chiaramente Matta-Clark in una specifica corrente artistica o architettonica. Così come rimane aperta la questione più ampia se il suo lavoro sia ascrivibile più al campo dell'arte o dell'architettura. Sebbene Matta-Clark sia comunemente inserito all'interno dei manuali di arte nell'ambito dell'*arte concettuale*, *performance art*, *arte partecipativa*, *arte sociale*... le sue teorizzazioni vanno ben al di là di queste

¹⁷⁶ Nella collezione di Harold Berg si annoverano numerosissime stampe di performances come *Tree Dance* (1971), *Raindrop Dance* (1971), *Valley Curtain: Christo Spoof* (1972), *Hair Play* (1972); fotografie di *Bronx Floors* (1972), *Splitting* (1974), *Datum Cut* (1973), *Infraform* (1973); schizzi per *Office Baroque* (1977), *Jacob's Ladder* (1977) a cui si aggiungono i suoi disegni di inchiostro e pastelli su carta che rappresentavano principalmente alberi dalle forme più contorte come *Energy Trees* (1972-1974), in F. De Melis, *intervista a Harold Berg*, in L. Bertolaccini, *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg*, pp. 35-53.

categorizzazioni. Non ha mai costruito o progettato case standard, palazzi o altri edifici, ma si è occupato (assieme ai suoi colleghi di *112 Greene Street* e “Anarchitecture”) di ripensare il modo di abitare un quartiere, il modo di percepire lo spazio. Si è scagliato contro il formalismo, si è occupato di generare nuove atmosfere, di rendere dinamici gli edifici, di costruire ripari a partire dagli scarti di una città. In altre parole, si è occupato di tematiche che oggi sono al centro della discussione sull’architettura. Una prova di questa sua proiezione nel futuro si riscontra in due padiglioni (Belgio e Singapore) della Biennale di Architettura 2023, in cui risuonano echi matta-clarkiani.

Per sondare queste dicotomie insite nel suo lavoro si utilizzeranno due concetti filosofici che descrivono una situazione a cavallo tra due stati diversi. Il primo è stato introdotto da Marcel Duchamp, il padre spirituale di Matta-Clark, ed è l’*inframince*, mentre il secondo è il concetto di “de-coincidenza” introdotto dal filosofo francese François Jullien. Si cercherà perciò di rileggere l’opera di Gordon Matta-Clark accostando questi due concetti al suo fare, per giungere ad un disvelamento dell’aspetto effimero e lirico della sua opera.

4.1 I concetti di *inframince* e “de-coincidenza”

4.1.1 L’*Inframince* duchampiano

Come già ricordato¹⁷⁷, il *Dadaismo* è stato uno tra i movimenti che ha avuto un ascendente maggiore su Matta-Clark in particolare per la teorizzazione e l’utilizzo del *ready-made*, per la componente giocosa dell’arte, per il mescolamento continuo di arte e vita, per la provocazione, per il ribaltamento del senso comune nella percezione delle cose, per l’adozione di nuovi distruttivi punti di interpretazione del reale, per la volontà di eliminare le barriere tra generi letterari e artistici. Ma oltre a queste “presenze dadaiste” evidenti e rumorose nel lavoro di Matta-Clark, ve n’è una più sottile, o meglio, “infrasottile”, che è un prodotto del pensiero geniale del maestro del Dadaismo, Marcel Duchamp: l’*Inframince*. *Inframince* è un concetto inventato da Marcel Duchamp per descrivere le sfumature percepite nel mondo. Gli appunti originali sull’*inframince* sono stati scritti da Duchamp in francese, tra gli anni ’30 e la sua morte nel 1968, su 46 ritagli di carta per lo più non datati.

¹⁷⁷ Cfr Cap. 1.2, p. 26 di questa tesi.

Oggi sono conservati nell'archivio del Cabinet d'Art Graphique al Centre Pompidou di Parigi.

Inframince si può tradurre come “infrasottile” e indica una sottigliezza appena percettibile¹⁷⁸.

Duchamp sottintendeva che l'*inframince* non può essere definito, si possono solo fornire degli esempi. L'artista Paul Matisse (1933), figliastro di Duchamp, che si è occupato della riedizione delle *Notes* di Duchamp, definisce l'“infrasottile” come “l'ultimissima durata delle cose...[il] minimo fragile e finale prima che la realtà scompaia”¹⁷⁹. Il termine "infrasottile" rappresenta la categoria dentro la quale Duchamp raggruppa tutte le sostanze, gli stati, le differenze minime, le condivisioni e i passaggi di stato che si trovano al limite dell'impercettibile e del distinguibile.

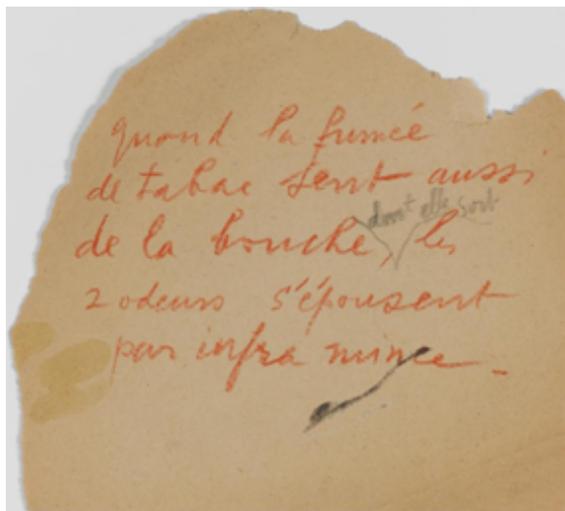


Fig. 75 Marcel Duchamp, *Notes autographes pour “Inframince”* (Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les 2 odeurs s'épousent par *inframince*), grafite e matita rossa su carta strappata, 12,2 x 13,5 cm, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

© Association Marcel Duchamp / Adagp, Paris

Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cdaXL4>

Nelle note della sua raccolta, Duchamp descrive fenomeni di *inframince* come il calore di un sedile appena lasciato, la differenza impercettibile tra due oggetti prodotti in serie e fusi

¹⁷⁸ Per la nozione di infra-sottile, Duchamp si era probabilmente ispirato al *Trattato di base sulla geometria quadridimensionale* (1903) di Esprit Pascal Jouffret (1837-1904), in cui aveva trovato la designazione di uno “spazio infinitamente sottile”; ma aveva sicuramente tratto ispirazione anche dalle tre opere di Henri Poincaré (1854-1912), *Il valore della scienza* (1900), *Scienza e Ipotesi* (1905), *Scienza e metodo* (1908), in T. Davila, *De L'Inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Editions du regard, 2010, cit., pp. 100-102.

¹⁷⁹ P. Matisse (a cura di), *M. Duchamp. Notes*, Paris, Flammarion, 1999.

dallo stesso stampo, il suono sibilante prodotto dal camminare vestendo pantaloni di velluto, il riflesso di uno specchio o di un vetro¹⁸⁰... La sottigliezza estrema della distanza tra arte e vita era per Duchamp un concetto “infrasottile”. Un esempio significativo di “infrasottile” è l’immagine fotografica, poiché essa funge da icona e allo stesso tempo da indice. La fotografia rende estremamente sottile la soglia di distinzione tra l’immagine e la realtà, tanto da essere paragonata da André Breton al mimetismo di un animale, che crea una duplicazione, una copia o un doppio della realtà anziché una mimesi.

Lo stesso *ready-made* costituisce il massimo esempio di “infrasottile”, poiché evidenzia la differenza invisibile all’occhio tra l’oggetto e l’opera d’arte: nulla cambia apparentemente, ma l’oggetto passa da essere un semplice oggetto a divenire un’opera d’arte. Per Duchamp, l’“infrasottile” rappresenta la soglia della quarta dimensione, fungendo da segno minimo di un modo diverso di percepire il reale, non legato alla “cosa” al di qua dell’oggetto, ma a una realtà al di là di una dimensione superiore, unendo trascendenza e immanenza¹⁸¹.

Secondo lo storico Thierry Davila (1963), un significato di “infrasottile” è rintracciabile nella parola *différer* (differire), che assume due significati: quando è transitivo significa ritardare in senso temporale, quando è intransitivo assume il significato di essere diverso da qualcos’altro, ed è in questo “scarto” tra i due significati che si infila l’“infrasottile”, che per Duchamp possiede la capacità singolare di affrontare i due significati del verbo: rappresenta l’allontanamento temporale e semantico, incarnando il “distacco”.

Si arriva così al secondo concetto chiave, che si utilizzerà nell’analisi dell’opera di Gordon Matta-Clark, quello di “de-coincidenza”.

¹⁸⁰ Di seguito alcuni esempi di *inframince* tratti dalle note di Marcel Duchamp:

- Il calore di una sedia (nel momento che è lasciata) è *inframince*.
- *Inframince* (aggettivo) e non nome. Mai renderlo sostantivo.
- Nel tempo un oggetto non è più lo stesso a 1 secondo di distanza [...]
- Pantaloni di velluto – loro rumore (mentre si cammina) per lo strofinio delle 2 gambe è una separazione *inframince* segnalata dal suono.
- Trasparenza dell’*inframince* [...]
- Quando il fumo di tabacco ha anche l’odore della bocca che lo esala, i 2 odori si sposano per *inframince* (*inframince* olfattivo)
- L’incavo della carta, tra recto e verso di un foglio sottile...da studiare, Ivi, pp. 38-42.

¹⁸¹ E. Grazioli, *Duchamp oltre la fotografia. Strategie dell’infrasottile*, Milano, Johan & Levi, 2017, p. 73.

4.1.2 Il concetto di “de-coincidenza”

Il filosofo francese François Jullien, nel testo *Il gioco dell'esistenza. De-coincidenza e libertà*, introduce il concetto di “de-coincidenza”, definendolo come: “[...] il processo di apertura che lascia emergere [...] risorse precedentemente inimmaginabili”¹⁸². La “de-coincidenza” è l'apparizione di una crepa nella connessione delle cose, è quell'istante in cui la connessione attesa si disfa, lo *scarto* rispetto a qualcosa di dato. Questa crepa porta all'apertura di una *faglia* dalla quale: “qualche cosa di inaudito, di inedito, emerge surrettiziamente”¹⁸³.

Jullien fornisce alcuni esempi in cui la “de-coincidenza” si manifesta, tra i quali uno particolarmente efficace per comprendere l'accostamento di questo termine all'opera di Gordon Matta-Clark, è quello di un dipinto di Pablo Picasso (1881-1973) conservato al Museo Picasso di Barcellona¹⁸⁴. Il filosofo sostiene di ricordare un quadro raffigurante un paesaggio di cui ricorda precisamente un dettaglio: Picasso ha lasciato delle zone non dipinte, come delle “lacune” attraverso le quali è possibile scorgere il supporto, la tela. Questo crea secondo Jullien il “collasso” della pittura rispetto al supporto, poiché la prima non coincide più fisicamente con esso. Il filosofo sostiene essere proprio in questa “de-coincidenza” che si celava il vero interesse dell'opera; qualcosa di nuovo era emerso: si era formata una sottile crepa che stava iniziando a “disfare, effettivamente, tutto l'edificio precedente dell'arte e della sua conformità”¹⁸⁵. Si stavano inaugurando i decenni che avrebbero messo in discussione la pittura e l'arte dei secoli precedenti, liberandosi da norme e vincoli di realismo o accademismo. Stavano per nascere le prime Avanguardie Storiche: il *Cubismo*, l'*Astrattismo*, l'*Espressionismo*, il *Futurismo*, che avrebbero cambiato il corso della storia dell'arte. Sul dipinto di Picasso, in quel momento di “devianza” rispetto all'aderenza al supporto, Jullien rintraccia il tentativo di *espellere* la pittura da una posizione comoda e confortevole, istanza che, come si vedrà, si può rintracciare anche nell'operare di Gordon Matta-Clark se si considerano la scultura e l'architettura.

Più in generale, secondo Jullien, l'arte rappresenta una forma di “de-coincidenza”, poiché la creatività degli artisti: “[...] procede non tanto dalla libertà dichiarata [...], quanto dalla dissidenza nei confronti delle coerenze stabilite di cui lo *scarto* è, allo stesso tempo,

¹⁸² F. Jullien, *Il gioco dell'esistenza. De-coincidenza e libertà* (2017), tr. it. di M. Guareschi, Milano, Feltrinelli, 2019, p. 10.

¹⁸³ Ivi, p. 12.

¹⁸⁴ Il filosofo non fornisce ulteriori informazioni che permettano di identificare il quadro.

¹⁸⁵ Ivi, p. 12.

conseguenza e promotore”¹⁸⁶, “[...] l’esigenza di *de-coincidenza* propria dell’arte, messa in luce più radicalmente dalla modernità, mette immediatamente all’opera, iscrivendola nel sensibile, la capacità specifica dell’*e-sistenza*”¹⁸⁷. Come afferma Jullien stesso, un concetto associato a quello di “de-coincidenza” è quello di “esistenza”, poiché: “Se ‘de-coincidere’ implica l’uscita dall’adeguamento a un ‘sé’, dal proprio adattamento al mondo, allora significa propriamente *esistere*. Infatti, esistere rimanda letteralmente al ‘tenersi fuori’ (dal latino teologico *ex-sistere*)”¹⁸⁸. Prosegue Jullien: “Praticare (arrischiare) la de-coincidenza (della vita, delle abitudini, dei pensieri) non significa mirare a manifestare la propria indifferenza o, peggio, a scioccare. Diversamente, essa costituisce il solo modo per far *emergere l’esistenza*”¹⁸⁹. Ovvero “de-coincidere” dall’adeguamento o dall’adattamento porterà all’ingresso dell’uomo nell’esistenza.

L’esempio “originario” di “esistenza per de-coincidenza” fornito da Jullien è quello di Adamo ed Eva. Nel Paradiso Terrestre essi “coincidevano”: vivevano “felici”, in accordo con l’ordine della Creazione; mangiando la mela hanno introdotto un’incrinatura all’interno dell’ordine stabilito da Dio, aprendo una faglia, uno scarto. Così, Adamo ed Eva, smettendo di “coincidere”, uscendo dal Paradiso, hanno fatto ingresso nell’esistenza e hanno intrapreso il cammino della coscienza, promuovendosi a soggetti, pertanto: “[...] la possibilità del soggetto, e della coscienza, deriva da una fessurazione nell’attitudine del mondo”¹⁹⁰.

Le conclusioni a cui François Jullien giunge - e che creano il nesso tra il suo pensiero e le azioni di Matta-Clark - sono quelle che riguardano il legame tra “de-coincidenza” e “libertà”. Proseguendo con l’esempio di Adamo ed Eva: “Questa de-coincidenza rispetto all’ordine di Dio ha fatto emergere nella sua faglia una *libertà* [il corsivo è di chi scrive] che ha loro attribuito immediatamente la capacità di volere autonomamente, di scegliere e qualificarsi promuovendoli a una Storia, e, di conseguenza, a soggetti di una Storia”¹⁹¹. Perciò la “de-coincidenza”, oltre che manifestarsi sottoforma di “esistenza”, prende anche le sembianze della “libertà” che un soggetto acquisisce una volta insinuatosi nella “faglia”, la stessa che minerebbe la consuetudine e l’adattamento.

Spiega Jullien: “[...] la libertà effettiva è quella di un soggetto che si afferma quando si apre una breccia [...] nella chiusura e nell’integrazione dell’adeguamento-adattamento in un

¹⁸⁶ Ivi, p. 113.

¹⁸⁷ Ivi, p. 115.

¹⁸⁸ Ivi, p. 15.

¹⁸⁹ Ivi, p. 17.

¹⁹⁰ Ivi, p. 18.

¹⁹¹ Ivi, p. 85.

mondo”¹⁹² in cui potrà “*tenersi fuori* dai suoi condizionamenti”¹⁹³. Così si tratterebbe di: “una libertà conquistata a poco a poco nelle incrinature della de-coincidenza con il mondo [...]”¹⁹⁴.

È proprio in questa libertà derivante dalla “de-coincidenza” dall’adeguamento, dai condizionamenti e dalle consuetudini, che si può situare Matta-Clark durante tutto il suo percorso artistico.

Il termine “de-coincidenza” e “infrasottile” sono in stretta relazione, poiché entrambi riguardano una condizione di passaggio da uno stato all’altro, e se il primo esprime l’azione di distacco da un’aderenza o adeguamento dati, il secondo ne esprime l’entità.

Nella seguente analisi delle tre coppie di opposti ricordati in apertura di questo capitolo, alla luce dei concetti ora visti di “infrasottile” e “de-coincidenza”, si ipotizza che il rapporto tra questi due termini associati all’operare di Matta-Clark, rappresenti in ultima analisi una “de-coincidenza infrasottile”.

¹⁹² Ivi, p. 83.

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ivi, p. 84.

4.2 Tra permanenza e impermanenza, il ruolo della fotografia

In merito alla transitorietà dei suoi interventi Matta-Clark afferma:

Il fatto che l'intero spazio fosse a disposizione mi ha indotto a fare un qualcosa di ben diverso rispetto a ciò che avrei realizzato se l'idea fosse stata quella di lasciare una traccia. Di fatto, è molto più eccitante e interessante intervenire in modo transitorio, ricevendo una commissione dichiaratamente effimera, piuttosto che lavorare nelle stesse condizioni in cui lavorano normalmente architetti e scultori...¹⁹⁵.

A ciò aggiunge: “Mi auguro che il desiderio di mettere in mostra le rimanenze del mio intervento diminuirà con il passare del tempo. Credo che questo potrà giovare a quanti sono ancora ossessionati dall'idea di possedere”¹⁹⁶. Lo storico dell'arte Lorenzo Fusi afferma che il voler collezionare le risultanti dei tagli di Matta-Clark è sia una contraddizione in termini, poiché ciò a cui aspira Matta-Clark è proprio quello di sabotare l'apparente inamovibilità di architettura e scultura. Trasformare in oggettuale e scultoreo ciò che fa, toglierebbe significato alla sua azione¹⁹⁷.

L'opposizione tra la conservazione permanente in un museo e la distruzione dell'opera di Matta-Clark trova un punto di incontro nello ‘spazio di un *and*'.

Scrive Matta-Clark in una nota personale:

MAKING THE RIGHT
CUT SOMEWHERE
BETWEEN THE SUPPORTS
*AND COLLAPSE*¹⁹⁸

È nell'*and* infrasottile tra “cut” e “collapse” che si rivela questo suo oscillare tra permanenza e impermanenza. Si tratta di un intervallo infinitamente piccolo, instabile, incerto, che non si può afferrare e che viene colmato da uno strumento che da sempre cerca di carpire

¹⁹⁵ J. Russi Kirshner, *Non-uments*, in “Artforum”, 24, n.2 ottobre 1985, in L. Fusi, *Gordon Matta-Clark: nulla si crea e nulla si distrugge, tutto si trasforma*, in L. Fusi, M. Pierini (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 29.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ L. Fusi, *Gordon Matta-Clark: nulla si crea e nulla si distrugge, tutto si trasforma*, in L. Fusi, M. Pierini (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 29.

¹⁹⁸ “Anarchitecture Cards”, conservate nell'Estate of Gordon Matta-Clark presso il Canadian Centre for Architecture a Montréal in M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, cit., p. 346.

quell'istante "infrasottile", rincorrendolo invano: la fotografia o meglio, l'immagine fotografica.

Matta-Clark è stato un artista estremamente prolifico anche sul versante fotografico, impegnato nella realizzazione di libri d'artista, film, video e fotografie. La sua attività ha generato tre libri, sedici film e migliaia di fotografie, coinvolgendo anche amici e spettatori come fotografi. Nel campo dei media documentari ha adottato un approccio sperimentale, utilizzando scatti narrativi e creando fotomontaggi disorientanti. Matta-Clark ha esplorato nuove tecniche di stampa, producendo stampe *Cibachrome*¹⁹⁹; ha anche realizzato collage utilizzando negativi, evidenziando giunture e pennellate come parte integrante delle opere. Per Matta-Clark, il processo fotografico non era solo uno strumento di indagine spaziale, ma anche oggetto di indagine materica (come in fondo è stata l'architettura), aggiungendo profondità concettuale alle sue opere.

Poiché non è rimasto alcun edificio su cui Matta-Clark ha lavorato, man mano che ci si allontana temporalmente dalla sua opera, le documentazioni fotografiche o video si fanno più centrali.

Sono rimasti più di venti film girati, inerenti alle sue performance e tagli, e moltissime fotografie, scattate da lui stesso oppure da amici e colleghi.

Lo storico dell'arte Christian Kravagna è stato il primo a classificare diversi tipi di fotografie nella pratica di Matta-Clark, ognuna con implicazioni teoriche specifiche²⁰⁰. Queste categorie includono: l'immagine istantanea, spesso ritraente il processo di creazione delle opere; la narrazione foto-concettuale dei suoi interventi e infine il fotomontaggio, che restituisce il senso del disorientamento prodotto dagli interventi *in situ* sugli edifici. Kravagna individua in quest'ultima categoria la più utile per il progetto critico di Matta-Clark.

Negli ultimi anni, le opere fotografiche di Matta-Clark si sono avvicinate sempre di più all'ambito artistico, trasformandosi in *collages* con chiara ispirazione estetica, talvolta assemblati con scotch colorato. Ma forse più che i lavori fotografici, sono i film che riescono a trasmettere l'energia di azioni così radicali. Come, ad esempio, il film *Conical Intersect* che restituisce in modo meticoloso l'ambiente urbano parigino in cui si realizza, mostrando

¹⁹⁹ Cibachrome (più comunemente Ilfochrome) era un procedimento di stampa fotografica da diapositiva ad alto contrasto che produceva immagini molto sature, nato nei primi anni Sessanta in Europa. Nel 2012 la carta Ilfochrome è uscita di produzione a seguito di un forte calo della domanda dovuta all'avvento della fotografia digitale.

²⁰⁰ C. Kravagna, "It's nothing worth documenting if it's not difficult to get". *On the documentary nature of photography and film in the work of Gordon Matta-Clark*, 2003, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (2003), cit., pp. 133-146.

le diverse fasi di creazione di quest'opera importante, e mostrando anche l'artista in dialogo con i passanti. Tuttavia, secondo quanto afferma Karavagna, questa documentazione diventa meno autonoma rispetto al soggetto in esame, dimostrandosi meno sperimentale delle fotografie. I *collages* incarnano in modo più efficace, grazie alla loro natura intrinsecamente discontinua anziché continua, l'intenzione de-costruttiva dei tagli negli edifici, facendo emergere che: "the sacred photo-framing process is equally 'violatable'"²⁰¹.



Fig. 76 Gordon Matta-Clark, *Circus (Caribbean Orange)*, Collage di stampe in argento, immagine/carta, circa: 57 × 170.8 cm (22 1/2 × 67 1/4 in.); cornice: 66.1 × 180.4 × 5.1 cm (26 × 71 × 2 in.), donazione di Judith Neisser.
Fonte: <https://www.artic.edu/artworks/191442/circus-caribbean-orange>

Si può quindi rintracciare nella fotografia una chiave di volta nel *modus operandi* di Matta-Clark, in grado di conciliare la sua volontà di impermanenza con la necessità di persistenza, collocandosi nello spazio "infrasottile" dell'immagine fotografica.

4.3 Tra pesantezza e leggerezza, il ruolo delle note scritte

Di pesantezza o matericità s'è discusso ampiamente durante l'analisi degli interventi sugli edifici che ha realizzato interamente in prima persona. Celebri a questo riguardo sono le immagini di Matta-Clark all'opera: quasi come un folletto che va a scardinare tutto ciò che si reggeva per un soffio.

²⁰¹ J. Russi Kirshner, *Non-Uments* (1985), in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 367.



Fig. 77 Gordon Matta-Clark, still from *Splitting* in cui Matta-Clark spinge la casa per inclinarne una metà, 1974. Original Super 8 film. © Estate of Gordon Matta-Clark
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=LcpAMXKInFQ&t=423s>



Fig. 78 Gordon Matta-Clark mentre taglia una sezione di pavimento per *Bronx Floors*, agosto 1973.
© Gordon Matta-Clark Estate.
Fonte: M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, p. 131.



Fig. 79 Gordon Matta-Clark mentre lavora a *Splitting*, 1974. Gordon Matta-Clark Estate
Fonte: M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, p. 199.

D'altra parte, Matta-Clark si è occupato anche di leggerezza, servendosi più di una volta di un materiale sottile come la corda. Dopo l'opera *Rope Bridge* (1968) realizzata alla Cornell University²⁰², Matta-Clark aveva realizzato anche *Tree Dance* (1971), per la mostra "Twenty Six by Twenty Six" presso la Vassar College Art Gallery di Poughkeepsie, New York. Si trattava di una performance in cui un gruppo di scale di corda permetteva ai partecipanti di penzolare lontano dal suolo in formazioni simili a baccelli appesi all'albero. Questa performance è poi diventata il film omonimo di nove minuti, muto e in bianco e nero²⁰³.

²⁰² Cfr. Cap. 1.3.2, p. 31 di questa tesi.

²⁰³ G. Matta-Clark, *Tree Dance*, colore, 9', Super 8, New York, 1971.



Fig. 80 Gordon Matta-Clark, *Tree Dance*, Vassar College, Poughkeepsie, New York, 1971.
© 2009 Estate of Gordon Matta-Clark / ARS, New York;
Fonte: <https://www.bookforum.com/print/2904/the-art-of-gordon-matta-clark-25155>.

Un ultimo esempio, forse il più significativo tra i tre, è intitolato *Jacob's Ladder* ed è stato realizzato nel 1977 per Documenta 6 a Kassel. Si trattava di un omaggio al fratello gemello Batan, che si era suicidato quell'anno gettandosi dalla finestra del suo atelier. Matta-Clark aveva installato un'enorme rete a forma di scala che scendeva da una ciminiera. Ora è diventato un film della regista Cherica Convents intitolato "A Jacob's Ladder. Remembering Gordon Matta-Clark"²⁰⁴. Quest'opera rispondeva all'idea di "disegnare nello spazio" per la sua natura volatile, fluttuante, leggera, e conservare un moto ascensionale che faceva da controparte a *Descending Steps for Batan*²⁰⁵, parte del dittico speculare per la perdita del fratello Batan. *Jacob's Ladder* è una scala che incombe dall'alto e che potrebbe portare al Paradiso, da cui guardare tutto dall'alto.

²⁰⁴ C. Convents, *A Jacob's Ladder, remembering Gordon Matta-Clark*, colore, 36', 16 mm, Kassel (1977), 2013.

²⁰⁵ *Descending Steps for Batan* (1977) è stata una performance realizzata presso la Galerie Yvon Lambert di Parigi. Qui Matta-Clark ha scavato per circa tre settimane un buco arrivando alle fondamenta della galleria e proseguendo più profondamente nel terreno, in uno spazio, la galleria, tradizionalmente bianco e intoccabile.

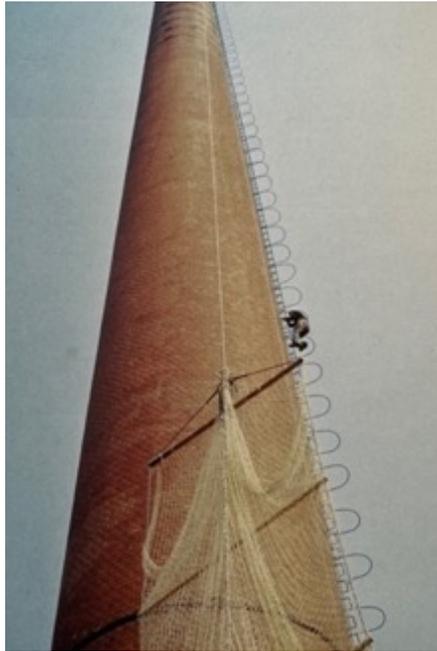


Fig. 81 Gordon Matta-Clark, *Jacob's Ladder*, 1977, Estate of Gordon Matta-Clark e David Zwirner, New York.
Fonte: L. Fusi, M. Pierini (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 170.

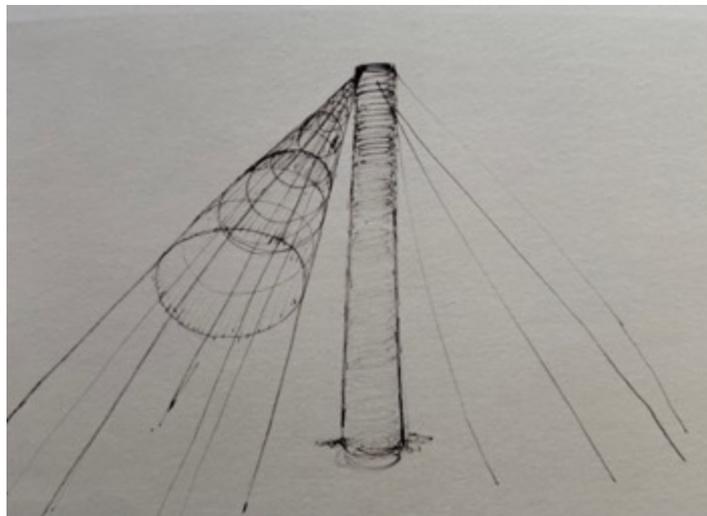


Fig. 82 Gordon Matta-Clark, *Jacob's Ladder. Proposal for Documenta 6*, 1977, disegno, inchiostro nero su carta.
© Collezione Harold Berg
Fonte: L. Bertolaccini (a cura di), *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg*, p. 279.

Le tre opere “leggere” di Gordon Matta-Clark sembrano disegnate per Ottavia, la città-ragnatela immaginata da Italo Calvino ne *Le città invisibili* (1993):

C'è un precipizio in mezzo a due montagne scoscese: la città è sul vuoto, legata alle due creste con funi e catene e passerelle. Si cammina sulle traversine di legno, attenti a non mettere il piede negli intervalli, o ci si aggrappa alle maglie di canapa. Sotto non c'è niente per centinaia e centinaia di metri: qualche nuvola scorre; s'intravede più in basso il fondo del burrone.

Questa è la base della città: una rete che serve da passaggio e da sostegno. Tutto il resto, invece d'elevarsi sopra, sta appeso sotto: scale di corda, amache, case fatte a sacco, attaccapanni, terrazzi come navicelle, otri d'acqua, becchi del gas, girarrosti, cesti appesi a spaghi, montacarichi, docce, trapezi e anelli per i giochi, teleferiche, lampadari, vasi con piante dal fogliame pendulo.

Sospesa sull'abisso, la vita degli abitanti d'Ottavia è meno incerta che in altre città, sanno che più di tanto la rete non regge²⁰⁶.



Fig. 83 Gordon Matta-Clark, *Jacob's Ladder 1* (Documentation of the action made in 1977 for Documenta 6, Kassel, Germany) 1977. Whitney Museum of American Art, New York; donazione di Harold Berg © Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York
Fonte: <https://whitney.org/collection/works/43358>

²⁰⁶ I. Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993, cit., p. 75.

Un altro esempio di leggerezza riguarda il modo in cui Matta-Clark utilizza la luce.

Un esempio lampante è rintracciabile nell'opera *Splitting*: una lama di luce, sottilissima, stravolge il valore semantico di un oggetto, trasformandola da casa a scultura, da oggetto d'uso comune e necessario a opera d'arte. In merito a *Splitting*, nell'intervista a Liza Bear, poco dopo la realizzazione dell'opera, Matta-Clark confessa di non essere stato sicuro di cosa avrebbe ceduto o tenuto della struttura, ma alla fine la casa ha risposto "like a perfect dance partner"²⁰⁷. Questa metafora così elegante è confermata anche da coloro che si sono recati a visitare questo edificio una volta completato, tra cui i suoi compagni di *Anarchitecture*. Nonas, infatti, ricorda essere stato proprio quel raggio di luce che entrava dalla fessura a trasformare la casa in un altro oggetto: una scultura²⁰⁸. Ciò che Matta-Clark poi conferma è di non occuparsi di applicare "sculptural ideas on architecture" ma più che altro di realizzare sculture attraverso l'architettura²⁰⁹.

Sempre in merito a *Splitting*, l'artista e musicista Laurie Anderson (1947) su *Art-Rite* scriveva: "The thing about this house in New Jersey, though, was that it wasn't a house but a cut, single line. The two halves were elaborate, non functional buttresses-their purpose to reveal a line that changed everything"²¹⁰, sostenendo quindi che alla fine non si tratti più di una casa, che la casa sia scomparsa proprio quando la linea è stata tracciata. Forse è proprio in quella fenditura che è possibile ritrovare i concetti di "anarchitettura" e di "infrasottile".

²⁰⁷ L. Bear, *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building*, in "Avalanche", n.10, dicembre 1974, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 365. In quella stessa intervista aggiunge anche che lavorare con una casa era come essere coinvolti in un "pas de deux".

²⁰⁸ Si veda nota 115 p. 79.

²⁰⁹ L. Bear, *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building*, in "Avalanche", n.10, dicembre 1974, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 365.

²¹⁰ L. Anderson, *Takes Two*, in "Art Rite", maggio 1974, in M. Wigley, *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, cit., p. 37.



Fig. 84 Gordon Matta-Clark, *Splitting* (interior view), 1974 (Collection Centre Canadien d'Architecture, © Succession of Gordon Matta-Clark. © Estate of Gordon Matta-Clark. Reprint made by the Estate of Gordon Matta-Clark from Matta-Clark negatives. Original photograph in the collection of SFMOMA).

Fonte: <https://smarthistory.org/gordon-matta-clark-splitting/>

Matta-Clark utilizza la luce come materiale da costruzione e lo fa aprendo fisicamente enormi fori o spaccature sulle pareti e sul tetto degli edifici scelti, consentendo alla luce di entrare da posizioni inconsuete, generando così atmosfere e dinamiche spaziali inusuali.

Tra la solidità materica dei mattoni e la leggerezza delle corde fluttuanti o l'effimero della luce che permea lo spazio, si trova un linguaggio scritto, espresso nelle sue note con valore "infrasottile", che svela la poeticità del suo lavoro.

Difatti, in quel preciso istante in cui si supera la concezione dell'atto vandalico, si scoprono la leggerezza e la poesia insite nel suo taglio. Ed è il momento in cui sfondare un muro non è più considerato distruttivo, bensì generativo, come l'apertura di una porta che si è finalmente sbloccata consentendo alla luce di filtrare. Questo processo di realizzazione dell'aspetto lirico del suo lavoro è facilitato dalla documentazione scritta prodotta da Matta-Clark durante tutta la sua carriera, che comprende taccuini, lettere, note apposte ai disegni, oltre a quasi centocinquanta *Art Card*: piccole cartoline contenenti aforismi conservate nell'Estate of Gordon Matta-Clark presso il Canadian Centre for Architecture a Montréal. Si tratta per lo più di appunti privati, scritti senza l'intento di essere pubblicati, ma prodotti per

accompagnare le sue opere e per aiutarlo ad articolare in modo chiaro la sua concezione di architettura, filosofia, vita e società.

A volte incisivo e lapidario, altre volte più visionario e attento ai giochi di parole frutto di un *imprinting* surrealista, il suo stile di scrittura si caratterizza per essere sempre pungente, sagace e denso di riferimenti utili per comprendere il suo lavoro sugli edifici.

È così che il linguaggio assume un ruolo fondamentale nel suo “sistema semiotico totale” come definito da Frances Richard, la quale sostiene che sia proprio attraverso le sue parole scritte che si manifesti la sua volontà di essere: “scultore dello spazio vuoto”²¹¹. Questa ossessione di Matta-Clark nei confronti delle “lacune” rivelatrici del tessuto costruito in una città trova uno sviluppo nelle torsioni e nei neologismi che danno forma al suo uso della lingua. La sua scrittura è una forma di “de-coincidenza” che disfa la sintassi disgiungendo le frasi e affrancandole dalle articolazioni regolate dalla grammatica.

La parola era molto importante per Matta-Clark, e la sua acutezza linguistica viene sottolineata spesso anche dai suoi colleghi e compagni di SoHo. Jene Highstein ricorda che ogni volta che Matta-Clark completava un’opera, poi pensava a come descriverla, a come creare giochi di parole che le conferissero significati molteplici. Si può, dunque, affermare che Matta-Clark trattasse il linguaggio come un materiale da costruzione, e lo spazio costruito come un linguaggio. Riguardo all’opera *Splitting*, Matta-Clark confessa a Liza Béar che il suo processo era simile a: “[...] juggling with syntax or disintegrating some kind of established sequence of parts”²¹². Le deformazioni dello spazio costruito riflettono le deformazioni che lui compie nel vocabolario, nell’ortografia e nella sintassi. Pertanto, occorre leggere parole ed edifici come “segni coerenti”, senza una reale opposizione tra l’aspetto concettuale (le sue note) e quello fisico (gli edifici) che contraddistinguono il suo fare artistico.

²¹¹ F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 11.

²¹² L. Bear, *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building*, in “Avalanche”, n.10, dicembre 1974, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), cit., p. 375.



Fig. 85 Gordon Matta-Clark, Selezione da *Art Card*, Estate of Gordon Matta-Clark, in deposito al Canadian Centre for Architecture, Montréal.
 Fonte: L. Fusi, M. Pierini (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 103.

Lo studioso James Attlee osserva: “[...] if architecture was a language, ripe for deconstruction and subversion, the structure of language was also a kind of architecture that could be stripped down, disassembled and transformed”²¹³.

Un altro esempio tratto dalle sue note è il seguente:

MANHOLES EXPOSED EDGES
 OF THE WORKING URBAN
 SUBSTRATA---- A MAIN BREAK, BURNOUT'S
 OVER FLOW- EXPLOSION²¹⁴

Un altro aspetto interessante degli scritti di Matta-Clark è che questi sono rimasti completamente privati, ma ciò non li rende meno intensi rispetto alle sue opere pubbliche.

²¹³ J. Attlee, L. LeFeuvre, *Gordon Matta-Clark: The Space Between*, p. 45, in F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 442.

²¹⁴ “Anarchitecture Cards”, conservate nell’Estate of Gordon Matta-Clark presso il Canadian Centre for Architecture a Montréal, in L. Fusi, M. Pierini (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 103.

Per Matta-Clark, il linguaggio era sia un significante che un oggetto da trasformare, analogamente a qualsiasi materiale a cui si avvicinasse. Questo si nota particolarmente nelle sue cartoline sull'“Anarchitettura”. Ad esempio:

BUILDING MATERIALS AS
NATURES FOOD.
BUILT TO FEED
THE WORMS AN ORGANIC
EAT-A-TECTURE²¹⁵

Ciò che Matta-Clark ha lasciato tra appunti, lettere e commenti è un *corpus* di scritti estremamente frammentario, che si insinua nelle “crepe” del suo operare sugli edifici. Tali appunti accompagnano chi si occupa di scavare a fondo negli interstizi delle sue azioni, consentendo di entrare in risonanza con le riflessioni che lo hanno portato ad agire sugli edifici, donando un nuovo senso, più lirico-poetico, alla sua opera.

4.4 Tra scultura e architettura, il ruolo della performance

L'inclinazione di Matta-Clark a definirsi più come un artista che come un architetto è innegabile, come ha affermato in diverse occasioni. Quello che si vuole sottolineare è come, nonostante questo orientamento principalmente artistico, Matta-Clark abbia integrato nel suo lavoro tematiche che oggi, a distanza di mezzo secolo dai suoi interventi, sono estremamente rilevanti nel contesto dell'architettura contemporanea. Un esempio di ciò si può ritrovare nei padiglioni del Belgio e di Singapore alla XVIII Biennale di Architettura di Venezia del 2023, “The Laboratory of Future”, curata da Lesley Lokko.

Nel padiglione del Belgio, la mostra *In Vivo. Living in Mycelium* ha instaurato una connessione con i primi esperimenti alchemici di Gordon Matta-Clark, che aveva utilizzato anche muffe. Rappresentando il Belgio alla Biennale, lo studio Bento Architecture in collaborazione con la filosofa ed etnologa Vinciane Despret, si è occupato di pensare e progettare alternative auspicabili per le città che possano generarsi e rigenerarsi. “We propose the possibility of making an alliance with mushrooms, which can constitute a highly

²¹⁵ “Anarchitecture Cards”, conservate nell’Estate of Gordon Matta-Clark presso il Canadian Centre for Architecture a Montréal, in F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 176.

available, sustainable, renewable and inexpensive building material.” “[...] The mycelium, by its characteristics and its own powers, between generation, regeneration and territorialization, opens the way of reflection towards a future of the enviable dwelling”²¹⁶. Bento e Despret sono partiti dalla messa in discussione del metodo di produzione legato a pratiche estrattive, ricercando un’alternativa proveniente da organismi viventi come i miceti, realizzando un’intera sala costituita unicamente da terra cruda, legno e micelio. Il micelio mette in atto abilità scultoree e di fusione poiché si espande intrecciando la sua fitta rete all’interno del contenitore in cui viene inoculato o sul supporto su cui è innestato; inoltre possiede la capacità di auto rigenerarsi se danneggiato.

Senza finalità di costruzione, ma in termini più sperimentali a livello di materiali, anche Matta-Clark, verso la fine degli anni Sessanta²¹⁷ si è occupato di studiare il modo in cui i miceti si espandevano sui suoi pannelli di Agar, osservandone il continuo mutamento e adattamento al supporto su cui erano stati impiantati.

I pannelli che costituivano la stanza vivente alla Biennale ricordano fortemente i pannelli di *Agar* di Matta-Clark, in cui anch’egli aveva innestato una coltivazione di miceti su lastre di agar e altri elementi. Entrambi i progetti condividono l’interesse per la trasformazione naturale che porta a risultati generativi, rispondendo sempre alla già citata teoria dell’entropia.



Fig. 86 Studio Bento & V. Despret, *In Vivo, Living in Mycelium*, Installation View del Padiglione del Belgio, 2023, 18. Biennale di Architettura di Venezia.
© Marco Caselli Nirmal

²¹⁶ V. Despret & Bento, C. Aventin, J. Salme, *In Vivo. Living in Mycelium*, cat. Padiglione del Belgio della 18. Mostra Internazionale di Architettura [20 maggio 2023-26 novembre 2023], Bruxelles, Cellule Architecture de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2023.

²¹⁷ Cfr. Cap. 2.2, p. 53 di questa tesi.



Fig. 87 Studio Bento & V. Despret, *In Vivo, Living in Mycelium*, Installation View del Padiglione del Belgio, particolare dei pannelli di miceti (*fungal leather*), 2023, 18. Biennale di Architettura di Venezia. Per il confronto con *Agar* di Matta-Clark si veda Cap. 2, Fig. 7.
© Marco Caselli Nirmal

Il Padiglione di Singapore, curato da Melvin Tan, Adrian Lai, Wong Ker How, era intitolato *When is enough, enough?* La ricerca si è focalizzata sull'intangibilità e l'impossibilità di misurare certe entità quali l'azione, l'attaccamento, l'attrazione, la connessione, la libertà e l'inclusione in una città.

Questa mostra ha messo in primo piano architetti e ricercatori il cui intento era quello di far immaginare ai visitatori le qualità intangibili che gli stati ritengono importanti nel luogo in cui vivono e il ruolo che svolgono nella progettazione di questa realtà. Nel padiglione erano presenti cartoncini con 41 domande a cui architetti, scienziati e artisti di Singapore hanno risposto. Erano domande che in nuce già Matta-Clark si poneva come: "How do you fit a village into a building?", e la sua risposta in questo caso era stata *FOOD*, il ristorante attorno al quale si era creata una comunità. Matta-Clark ha riflettuto sull'abitare, ma dalla prospettiva di chi si pone l'obiettivo di costruire comunità reali. Abitare significa risiedere, occupare uno spazio. Matta-Clark anziché progettare e costruire edifici, li ha abitati e si è dimostrato essere un costruttore di comunità viventi, adunatesi attorno ad un edificio di nome *FOOD* o *112 Greene Street*. Ha dato vita e struttura alla comunità, incarnando profondamente il concetto di abitare un luogo, attraverso l'occupazione e la trasformazione

interna del luogo stesso. Ha cambiato la connotazione di uno spazio senza agire sull'edificio, semplicemente occupandolo in maniera diversa da quanto era avvenuto in precedenza.

Altre domande quali: "Can designing for privacy enable more social connection?", "Can we find composure in chance and chaos?" e ancora: "Can a building breathe like a living being?", "Can we change the nature of a city?", "Can we keep half of earth, for earth?", "How can we tell if our cities feel well?": tutte domande che il mondo dell'architettura si pone oggi, e che sono presenti nell'operato di Matta-Clark. La sua attenzione al riciclo, al riutilizzo e alla trasformazione di spazi esistenti, si sono rivelati profeticamente in sintonia con le attuali sfide e obiettivi dell'architettura contemporanea. Le domande sollevate dal Padiglione di Singapore, come quelle sulla progettazione per la privacy e sull'interconnessione sociale, evidenziano la crescente consapevolezza della necessità di creare ambienti che rispondano a esigenze di comunità. La continua rilevanza di temi come la creazione di spazi per la comunità suggerisce un crescente riconoscimento dell'importanza di promuovere interazioni sociali e connessioni umane negli edifici progettati, cosa a cui Matta-Clark aveva prestato forte attenzione negli anni Sessanta e Settanta. Oggi queste tematiche si manifestano in modo vivido nelle questioni dell'architettura contemporanea, che si impegna per la creazione di città più sostenibili, inclusive e orientate al benessere di chi le abita.

Ciò che si deduce da quanto discusso sin qui è che non è possibile inscrivere Matta-Clark completamente né nel campo della scultura né in quello dell'architettura, pur rientrando in entrambi. La risposta potrebbe essere al di fuori di queste due discipline, nel campo di una terza arte, che è quella della performance, del teatro, nella quale si può includere più coerentemente l'operato di Matta-Clark.

In una nota privata scritta a macchina, Matta-Clark afferma di trovare il suo lavoro intimamente legato al teatro. Per Matta-Clark sia l'attività lavorativa che i cambiamenti strutturali dell'edificio sono parte della performance. Egli si definisce creatore di gesti metaforici, scultorei e sociali per i passanti, proprio come il cantiere fornisce una platea per i pedoni. L'attività lavorativa e le modifiche strutturali agli edifici non sono solo un insieme di compiti pratici, ma una performance in sé.

Afferma Matta-Clark:

Penso che il mio lavoro sia intimamente connesso al processo quale forma di teatro in cui sia l'attività [fisica] del lavoro sia le trasformazioni strutturali del e dentro all'edificio costituiscono la performance. La mia concezione del teatro comprende

anche una libera interpretazione del movimento come gesto al contempo metaforico, scultoreo e sociale, con la più casuale delle platee - un'attività in corso [offerta al] passante proprio come un cantiere edile che si presenta come palco agli occhi degli indaffarati pedoni in transito. Dunque, il mio lavoro ha un effetto simile. La gente rimane affascinata dalle *attività che creano spazio* [il corsivo è di chi scrive]. [...] la gente non resiste davanti alla possibilità di contemplare le fondamenta di un nuovo cantiere edile. Così, all'inverso, le aperture che io ho creato fermano lo spettatore con le loro meticolose rivelazioni²¹⁸.

Questa concezione del lavoro riflette il desiderio di coinvolgere gli spettatori, anche casuali, trasformando l'osservazione degli spazi, in vere e proprie esperienze. La capacità di generare fascino attraverso l'attività creativa e la rivelazione attenta dei suoi interventi evidenzia la propria abilità nel fermare lo spettatore, offrendo un'esperienza teatrale anche al di fuori del contesto tradizionale.

Realizzando continue performances durante l'intero arco della sua breve carriera, Matta-Clark ha sempre cercato la relazione con il "pubblico", come fa il teatro. Il suo obiettivo principale era quello di lasciare una traccia emozionale invisibile ma concreta, il tipo di traccia che unisce, che crea legame tra le persone, cosa che ha distinto il suo lavoro da quello dei suoi contemporanei. Matta-Clark non ha effettuato tagli sugli edifici unicamente per soddisfare un proprio bisogno espressivo e creativo, ma soprattutto per suscitare emozioni nuove in coloro che frequentavano quegli spazi. In breve, ha creato legami temporanei tra le persone intorno a sé. Il caso più esplicito è rappresentato dall'apertura di *FOOD*, il ristorante-palcoscenico che lo ha collocato al centro della scena artistica di SoHo.

Matta-Clark ha ricercato e realizzato dunque un *inframine* comunitario, in cui la collettività era necessaria per svelare l'irrisolto:

WE WILL HAVE TO WORK
TOGETHER TO UNRAVEL THE
UNFOUND²¹⁹.

²¹⁸ G. Matta-Clark intervistato da D. Wall in D. Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, in "Art Magazine", vol. L, n. 9, Maggio 1976, in L. Bertolaccini (a cura di), *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg*, cit., p. 103.

²¹⁹ F. Richard, *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, cit., p. 144.

Ted Greenwald, intervistato da Richard Armstrong nel 1992 ricorda: “Gordon was the thread that held many people together. When he died, all that disintegrated”²²⁰. Gordon era il filo che teneva unite molte persone. Ha creato comunità effimere attraverso le sue preziose operazioni “*space-giving*”²²¹ (donatrici di spazio).

In quel momento era necessario creare una comunità per combattere la frammentazione iper-programmatica, e questo ha fatto Matta-Clark, generando comunità attraverso le sue azioni, non solo quando ha fondato *FOOD*, ma in ogni occasione in cui ha scelto di intervenire, immergendosi nella "faglia" e creando qualcosa che svelasse ciò che va al di là del visibile. Ogni volta che ha lavorato su un edificio, ha condiviso questa esperienza, trasformando il suo sforzo in una forma di teatro.

Per sua natura, il teatro crea una comunità temporanea in cui i partecipanti sentono di far parte del tutto, in modo organico e spirituale perché condividono un'esperienza. Questa comunità può diventare un modello che si estende ben oltre il contesto teatrale, influenzando altre interazioni sociali.

4.5 La libertà di una “de-coincidenza infrasottile”

Nel parlare di “Anarchitettura” a Bear, Matta-Clark afferma: “We were thinking more about metaphoric voids, gaps, left-over spaces, places that were not developed”²²² e prosegue:

for example, the places where you stop to tie your shoelaces, places that are just interruptions in your daily movements. These places are also perceptually significant because they make a reference to movement space. It was about something other than the established architectural vocabulary, without getting fixed into anything too formal²²³.

Quegli interstizi che Matta-Clark andava studiando e ricercando, ricordano il momento transitorio della sedia calda dopo che ci si è alzati, ovvero l'*inframince* di Duchamp.

²²⁰ R. Armstrong, *Interview with Ted Greenwald*, (1981), in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), p.402.

²²¹ D. Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, in “Arts Magazine”, vol. L, n. 9, Maggio 1976, in L. Bertolaccini (a cura di), *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg*, cit., p. 102.

²²² L. Bear, *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building*, in “Avalanche”, n.10, dicembre 1974, in C. Diserens (a cura di), *Gordon Matta-Clark* (1992), p. 375.

²²³ Ibidem.

L'“Anarchitettura” ricercava l'*inframince* negli spazi che interrompono il normale fluire della giornata, una presenza impercettibile che passa inosservata, sfuggente, eterea.

E ancora, in una delle sue note private, Matta-Clark scriveva: “Cutting through for surprise... The building is a given complex spaces and parts *punctuating the relations between views and the invisible*, [il corsivo è di chi scrive], [...]”²²⁴. Quindi l'edificio assume il ruolo di *soglia* che separa il visibile e il non visibile, è il punto di partenza, lo spazio “infrasottile” che divide immanente e trascendente. È in queste ultime parole che Matta-Clark sembra esplicitare il suo rapporto con ciò che si pone “fra”, quella presenza a metà tra due stati - che lui ritrova nell'edificio - e che può essere accostato all'*inframince* di Duchamp.

Come ricorda Duchamp stesso, l'*inframince* non si può definire, ma si possono solo fornire esempi: è quell'attimo in cui due stati si fondono (l'odore del fumo e della bocca che lo esala); è l'effetto che resta dopo aver compiuto un'azione (il calore della sedia nel momento in cui la si lascia); è la sottile discrepanza tra due cose che dovrebbero combaciare (la differenza minima tra due oggetti prodotti in serie)²²⁵. L'*inframince* si insinua nelle crepe della realtà a cui non si è soliti prestare attenzione, si situa a cavallo tra due stati differenti, tra due azioni che definiscono un “prima” e un “dopo”, ma soprattutto, ha a che fare con la leggerezza e con una lettura lirico-poetica dell'esistenza. Per le caratteristiche elencate sin qui sembra che l'intera opera di Matta-Clark si presti ad una lettura “infrasottile”, o che il concetto di “infrasottile” faccia effettivamente parte del suo sistema di significato, anche se in note o interviste non compaiono connessioni dirette tra l'artista e questa formulazione di Duchamp.

L'operare di Matta-Clark è “infrasottile” perché è temporaneo, effimero, avendo lasciato solo fotografie e video; è impalpabile, nel momento in cui è la luce, entità che non possiede massa e che filtra dalle “spaccature”, a diventare protagonista di tutti i suoi interventi sugli edifici; “infrasottile” è la sua azione performativa che, attivandosi su edifici pronti per la demolizione, si frappone tra l'esistenza originaria di un edificio e la sua distruzione finale. Si nota perciò come l'“infrasottile” presuma la presenza di due stati e il distacco da entrambi, per approdare ad un terzo, appunto, “infrasottile”. In che modo può nascere questo istante “infrasottile”? Attraverso la “de-coincidenza”, il distacco, la separazione dall'aderenza, il *différer*²²⁶. Matta-Clark “de-coincide” dalla permanenza dell'arte canonica ma anche dall'impermanenza di artisti/performer che non hanno voluto lasciare alcuna traccia,

²²⁴ G. Moure, *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, cit., p. 122.

²²⁵ Cfr. Cap. 4.1.1, p. 117 di questa tesi.

²²⁶ Cfr. Cap. 4.1.1, p. 119 di questa tesi.

posizionandosi nel campo della fotografia; “de-coincide” dalla fisicità del suo fare, così come dalla leggerezza delle sue opere di corda, approdando alla poesia (nelle note scritte); ma soprattutto, “de-coincide” dall’architettura e poi dalla scultura, approdando nel campo del teatro e perciò della performance che, per sua natura è effimera, volatile e provvisoria, come è stata tutta la sua carriera.

Gordon Matta-Clark ha usato l’architettura ma l’ha espulsa da una posizione fissa, ieratica, monumentale, disattivando la sua funzione usuale di struttura da abitare, aprendovi una faglia fisica e spirituale. Il concetto di “de-coincidenza” è in grado di esprimere la vocazione dell’arte, ma anche dell’esistenza, perché se come sostiene Jullien “de-coincidere” e quindi uscire dall’adeguamento a un sé, significa propriamente esistere (*ex-sistere*), allora è da lì che scaturisce la libertà propria dell’artista. L’esistere trova espressione solo in una resistenza, non in una conformità, nell’*out of joint*, l’uscita dalle connessioni, dalle giunture delle cose.

L’esistere per Matta-Clark ha avuto il significato di liberazione dalla coincidenza e dall’adeguamento a ciò che è dato: al sistema delle gallerie, alla sua famiglia, al mondo dell’architettura, alle regole sintattiche, al funzionalismo, alla sacralizzazione dell’arte e dei suoi protagonisti...

Come si è cercato di sottolineare, il termine “de-coincidenza” e “infrasottile” sono in stretta relazione, poiché il primo esprime l’azione di distacco da un’aderenza o da un adeguamento dati, mentre il secondo ne esprime l’entità. Entrambi riguardano una condizione di passaggio da uno stato all’altro: l’“infrasottile” è l’evanescenza, ed è sia una chiave di lettura per cogliere la leggerezza nell’opera di Matta-Clark, sia la “misura” della “de-coincidenza” di Matta-Clark, che “de-coincide” in modo “infrasottile”.

Ad esempio, nell’opera *Splitting*, attraverso un taglio semplice, pulito, lineare, Matta-Clark ha messo in discussione l’intero ordine architettonico. Ha tagliato a metà una casa con relativa facilità, realizzando una fessura larga qualche centimetro. Non soddisfatto della quantità di luce che filtrava nella monofamiliare a seguito del suo taglio, si è fermato ad osservarla e ha deciso di inclinarne una metà, per vedere “che effetto faceva”: ha smussato l’angolo di una delle due metà e miracolosamente è riuscito nell’impresa di flettere l’abitazione. La “de-coincidenza infrasottile” dell’opera di Matta-Clark è incarnata dalla fenditura che si apre una volta inclinata la casa su cui stava realizzando *Splitting*. È una fessura che simbolicamente fa luce sugli innumerevoli problemi della città di New York,

come l'emergenza abitativa di quegli anni, le disuguaglianze sociali, le derive iper-funzionaliste promosse dai suoi urbanisti...

È in quella fenditura, che durerà pochissimo prima di scomparire nella demolizione, che si supera la concezione dell'atto vandalico, si scoprono la leggerezza e la poesia insite nel suo taglio. Ed è il momento in cui sfondare un muro non è più considerato distruttivo, bensì generativo, come l'apertura di una porta che si è finalmente sbloccata consentendo alla luce di filtrare



Fig. 88 Gordon Matta-Clark, *Particolare della fenditura creatasi nell'abitazione durante Splitting*, 1974, New Jersey.

© Estate of Gordon Matta-Clark / Artists Rights Society (ARS), New York.

Fonte: <https://www.pinterest.it/pin/352899320774725352/>.

Lo scultore Richard Nonas parla del raggio di luce come di ciò che trasforma l'architettura in una scultura, assumendo in un certo senso lo stesso valore dell'*inframince*

duchampiano²²⁷. Così le architetture su cui opera Matta-Clark diventano sculture, e in quanto trasformate in oggetti d'arte escono dal campo del "funzionale", perdono la propria utilità pratica e si fanno portatrici di un significato che va oltre l'oggetto. Gli edifici "intaccati" da Matta-Clark si fanno punto di incontro tra il visibile e il non visibile: custodi di un messaggio più profondo, si insinuano nella *faglia* che solo gli artisti riescono a sondare.

All'inizio c'entrava anche un mio desiderio di *andare oltre le cose visive* [il corsivo è di chi scrive]. Certo, il taglio e, senza dubbio, la rimozione hanno delle conseguenze a livello visivo, ma in un certo senso era l'orlo sottile di quello che si vedeva a interessarmi quanto, se non più, delle viste che venivano create²²⁸.

La volontà di Gordon Matta-Clark di "andare oltre" le cose tangibili era già ben chiara sin dalle prime sperimentazioni alla Cornell University o durante i suoi esperimenti di alchimia e trasformazione della materia a SoHo. Ciò che si è cercato di illustrare sin qui è che il metodo da lui utilizzato durante tutta la sua carriera ha seguito un andamento di sistematica "de-coincidenza", con intenti "infrasonili".

²²⁷ Si veda nota 115, p. 79 di questa tesi.

²²⁸ L. Bear, *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building*, in "Avalanche", n.10, dicembre 1974, in L. Bertolaccini (a cura di), *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg*, cit., p. 67.

Conclusioni

In un articolo per la rivista “Domus” pubblicato nel luglio del 1975 sugli ultimi lavori di Gordon Matta-Clark, Germano Celant conclude scrivendo: “L’ingranaggio costruttivo, nella sua significanza fisica e psicologica, viene rivelato col risultato di superare l’ordine percettivo ed analitico, a favore di un’esperienza materialistica e materista dell’architettura”²²⁹. Le imprese titaniche di Matta-Clark possono far credere che il suo obiettivo fosse quello di giungere ad una percezione fisica dell’architettura, componente certamente presente e centrale, ma forse non principale. Al contrario, come si è cercato di dimostrare accostando al suo lavoro i termini di *inframince* e di “de-coincidenza”, il suo lavoro era permeato da una ricerca di leggerezza e liricità.

Se è vero che nelle azioni più performative Matta-Clark si è comportato come un *black-bloc* negli interstizi della società, è altrettanto vero che solitamente il suo *modus operandi* è stato più sottile, si è insinuato abilmente tra le maglie del sistema, rivelandone dall’interno crisi e contraddizioni, il tutto arricchito da una componente di autoironia e scherzosità.

Dalla lettura dell’opera di Gordon Matta-Clark sono emerse alcune caratteristiche del suo lavoro che lo hanno distinto fortemente dai suoi contemporanei e che lo hanno proiettato verso il futuro, consentendogli di essere riconosciuto ancora oggi.

Come si è detto, ciò per cui è più ricordato sono i suoi *building cuts*, in cui si è occupato di scolpire il vuoto, modificando l’architettura allo scopo di rivelare e consentire nuove percezioni all’interno di spazi già esistenti. A fare da controparte a questa manifestazione di forza fisica e brutale sono state le sue riflessioni sull’architettura e sull’“Anarchitettura”, che attraverso appunti e testi personali hanno permesso di comprendere meglio l’essenza lirica e profonda della sua opera nel momento in cui ha iniziato ad operare a grande scala. In realtà, più è andato verso il “grande” più si è avvicinato all’“infrasottile”.

Gordon Matta-Clark era una personalità estremamente ricettiva e sensibile, qualità che lo ha portato a comprendere a fondo il sistema dell’arte e il sistema dell’architettura, così come quello di gestione urbanistica della città. Si è insinuato in queste dinamiche sviscerandone le contraddizioni: ha creato opere d’arte effimere, non vendibili né collezionabili; ha

²²⁹ G. Celant, *California, “oggetto architettura”. Splitting ’74, Gordon Matta-Clark in California* in “Domus”, n. 548, luglio 1975, pp. 48, I-II, in L. Bertolaccini (a cura di), *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg*, cit., p. 85.

mostrato le conseguenze di un approccio iper-funzionalista scuoiando un'abitazione; ha comprando lotti di terreno praticamente inesistenti e ha aperto un ristorante per la comunità, senza mai preoccuparsi del profitto all'interno del sistema capitalistico statunitense.

La sua prematura scomparsa a soli trentacinque anni ha lasciato un vuoto nella comunità che aveva creato, che si è disgregata poco dopo, anche a seguito della morte nel 1979 dell'artista Suzanne Harris, altra figura di riferimento per il gruppo "Anarchitettura" e per SoHo.

Il lascito di Matta-Clark si manifesta oggi sia nel campo dell'arte che in quello dell'architettura, confermando la sua posizione di personalità a cavallo tra queste due discipline.

Durante la sua carriera, Matta-Clark ha anticipato tematiche che nella riflessione contemporanea sull'architettura sono di grande importanza, dimostrandosi per certi versi visionario, soprattutto per quanto concerne l'attenzione al riutilizzo, alla rigenerazione, al reimpiego e alla trasformazione dell'esistente.

Con il proprio lavoro, Matta-Clark ha introdotto una tematica che oggi è centrale, alla luce delle condizioni ambientali attuali e delle risorse limitate del pianeta: il riutilizzo a partire dal "costruito". Matta-Clark ha utilizzato gli "scarti" della città, i rifiuti, ma anche gli "scarti architettonici", ovvero gli edifici prossimi alla distruzione, lavorando su di essi e dando loro un nuovo significato e perciò una nuova vita.

Un altro elemento di attualità nell'opera di Matta-Clark è stato il suo interesse nei confronti dell'alchimia e delle trasformazioni, che lo ha portato ad esplorare l'utilizzo dei materiali esistenti per creare nuove forme, senza dipendere dall'utilizzo di altre risorse. La tematica del riutilizzo è oggi centrale in molti campi, tra cui anche quello dell'architettura. A fronte di una nuova consapevolezza ambientale il mondo dell'architettura si sta oggi orientando al restauro piuttosto che alla costruzione, sia per ridurre lo sfruttamento di suolo e la cementificazione, che per ridurre l'impatto ambientale dovuto all'estrazione continua di nuove risorse.

Oltre che per la riflessione che si è sviluppata nel mondo dell'architettura, a partire dagli anni Novanta il lavoro di Matta-Clark è stato particolarmente influente anche per il mondo dell'arte, quando gli artisti hanno cercato di concepire un'arte più inclusiva, sociale e partecipativa, affrontando tematiche politiche e sociali più ampie. Uno dei suoi contributi principali è stato quello di incorporare la collettività nella produzione e nella presentazione dell'opera d'arte, con lo scopo di eliminare la distinzione gerarchica tra l'artista e il pubblico. Oltre a questo, è stata centrale l'idea che l'arte dovesse avere una responsabilità sulla cultura nel senso più ampio, e che quindi non dovesse essere ermetica né confinata nelle gallerie e

nei musei. Matta-Clark ha infatti promosso attività che incentivassero il ritorno alla comunità attraverso l'atto di scambio, come è successo nel momento in cui l'artista ha iniziato a utilizzare il cibo come modo per attirare partecipanti e includerli nel processo performativo.

Come si è detto non sono rimasti gli edifici su cui Matta Clark ha lavorato, ma nel 2014 un altro artista statunitense, David Hammons (1943), si è occupato di riportare in vita uno di questi, realizzando un omaggio all'artista. Si tratta di una monumentale installazione pubblica permanente che celebra l'opera *Day's End* di Matta-Clark del 1975. È situata sulle rive del West Side di Manhattan, protesa verso il fiume Hudson, anch'essa intitolata *Day's End*. Hammons ha voluto creare una struttura di tubi di acciaio inox che ricalcasse esattamente i contorni, le dimensioni e la posizione originale del capannone su cui Matta Clark ha effettuato i suoi fori. Hammons ha pensato ad una struttura sottile, realizzata con il minor numero di elementi possibile: evanescente ed effimera, sospesa nello spazio e nel tempo.



Fig. 89 David Hammons, *Day's End*, 2014, drawing, Whitney Museum of American Art, New York; gift of the artist

© David Hammons

Fonte: <https://whitney.org/collection/works/63689>

Come la maggior parte delle opere di Matta-Clark, anch'essa è ibrida, risultando come una commistione di architettura, scultura, disegno, progetto *site-specific* e *Land Art*...

Questo scheletro di metallo è situato su un terreno pubblico e porta alla vista l’eredità “infrasottile” di Matta Clark: si confonde con le linee del paesaggio ma si erge solido, testimone del passato (anche doloroso) di quel luogo e del momento in cui l’intervento di un artista lo aveva trasformato in una cattedrale di luce ed acqua.



Fig. 90 David Hammons, *Day's End*, 2014–21. Stainless steel and precast concrete, 52 × 325 × 65 ft. (15.9 × 99 × 20 m) overall. © David Hammons. Photograph by Jason Schmidt
Fonte: <https://whitney.org/exhibitions/david-hammons-days-end?section=3#exhibition-feature>

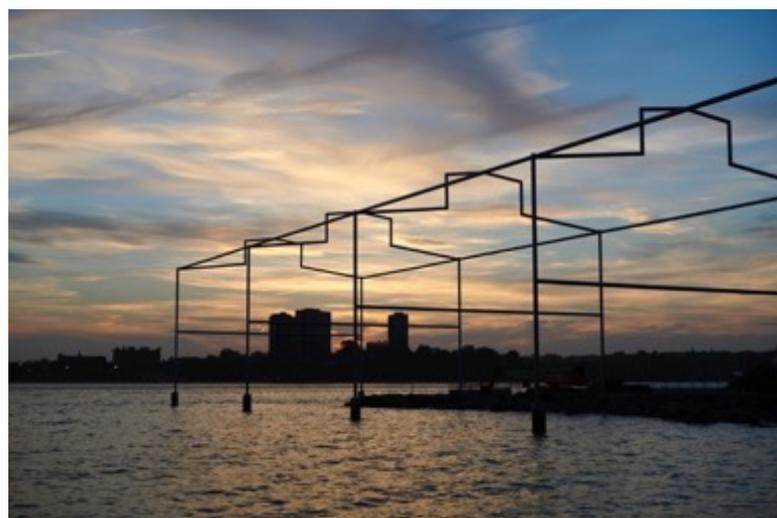


Fig. 91 David Hammons, *Day's End*, 2014–21. Stainless steel and precast concrete, 52 × 325 × 65 ft. (15.9 × 99 × 20 m) overall. © David Hammons. Photograph by Jason Schmidt
Fonte: <https://whitney.org/exhibitions/david-hammons-days-end?section=3#exhibition-feature>

Man mano che ci si è addentrati nel lavoro di Matta-Clark, attraverso un processo di ingrandimento graduale, ecco che il suo percorso si è rivelato essere più tortuoso e accidentato di quanto non si mostrasse ad una visione più generale. Ricordando la metafora dell'opera di Matta-Clark come quella di un fiume²³⁰ che prende nuove vie, scava tracciati e fertilizza nuovi terreni artistici, si nota come ciò si sia compiuto nel momento in cui Matta-Clark è uscito dal suo tracciato, inondando terreni vicini e oltrepassando sistematicamente i confini delle discipline. Così la sua arte, “de-coincidendo” dal proprio solco, sconfinando in altri terreni si è arricchita, acquisendo complessità e generando nuove possibili tangenze, unendo *Performance Art*, *Minimal Art*, *arte concettuale* e architettura.

Come se, nel momento in cui “il fiume Matta-Clark” ha concluso il proprio corso, gettandosi nel mare, l'energia creativa da lui trasportata sia stata convertita in risorse disponibili che hanno cominciato a circolare sotto forma di idee in altri ambiti dello spazio artistico.

Probabilmente, come afferma lui stesso nelle sue ultime interviste, si sarebbe potuto dedicare all'esplorazione di spazi curvilinei, sferici, come aveva iniziato a fare in *Circus*. Oppure avrebbe potuto orientare la propria ricerca verso sperimentazioni tecnologiche, essendo interessato ai primi computer che si stavano diffondendo verso la fine degli anni Settanta. Idee che avrebbero potuto germogliare se avesse potuto continuare a sperimentare, ma che sono confluite altrove e oggi sembrano svilupparsi in molte delle riflessioni tra architetti, come si è visto, ad esempio, nell'ultima Biennale d'Architettura di Venezia.

²³⁰ Cfr Premessa al primo capitolo, p. 8 di questa tesi.

Postilla

Sette anni dopo la morte di Gordon Matta-Clark, nel 1985, Italo Calvino è stato invitato dall'Università di Harvard a tenere un ciclo di sei conferenze dedicate ad alcuni valori letterari da conservare nel millennio che si sarebbe aperto da lì a quindici anni, pubblicate postume: "Lezioni Americane". La prima di queste lezioni è dedicata alla *leggerezza* e nelle prime righe si legge: "la mia operazione è stata il più delle volte una sottrazione di peso; ho cercato di togliere peso ora alle figure umane, ora ai corpi celesti, ora alle città; soprattutto ho cercato di togliere peso alla struttura del racconto e al linguaggio"²³¹. Italo Calvino cerca una "definizione complessiva" per il suo lavoro e la collega alla leggerezza, all'azione di togliere peso, di asportarlo, espellerlo dalla sua struttura espressiva. Anche per Matta-Clark l'essere umano ha bisogno di leggerezza, e di conseguenza ha cercato di agire per sottrazione, nei confronti di architetture, palazzi, edifici attraverso operazioni fisicamente al limite dell'umano, mantenendo però sempre un piede sulla faglia, e uno sguardo acuto e "infrasottile" sul mondo. Premonitrice è stata la sua prima opera *Rope Bridge*, sulla quale Matta-Clark si è simbolicamente posizionato, camminando per tutta la vita in bilico come un funambolo su un filo di corda teso tra permanente e impermanente, pesante e leggero, scultoreo e architettonico.

Matta-Clark ha traguardato²³² la realtà, ovvero ha cercato di allineare il suo sguardo ad un obiettivo più grande, che coincideva con la faglia. L'aggiustamento che ha compiuto per allineare il suo occhio alla faglia è stato uno spostamento di una distanza "infrasottile", che gli ha consentito di approdare su territori artistici ancora inesplorati, la cui scoperta ha segnato la storia dell'arte contemporanea e aperto nuove riflessioni nel campo dell'architettura.

La sua carriera è stata fulminea ma allo stesso tempo estremamente varia e ricca di elementi lontani e diversi tra loro, rendendo più complessa e interessante la sua analisi. Ciò che ha permeato tutto il suo lavoro sono state l'urgenza e l'irrequietezza tipiche di un'intelligenza raffinata e una mente acuta che ha saputo correre il rischio di poter "de-coincidere" consapevolmente da tutto ciò che è dato.

²³¹ I. Calvino, *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, cit., p. 5.

²³² L'atto del traguardare è quello che consente di allineare i due punti di mira di uno strumento al raggio visivo, come in laboratorio ci si abbassa a livello del contenitore per vedere se il liquido è allineato alla tacca di misurazione voluta.

BIBLIOGRAFIA

Anderson L., *Takes Two*, in “Art Rite”, maggio 1974, pp. 5-6.

Barilli R., Dorflès G., Menna F., Russoli F., *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, body art, concettualismo*, Milano, Fabbri Editore, 1978.

Barilli R., *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Barthes R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.

Bataille G., *L'ano solare*, Milano, SE, 1998.

Baumann P., *Brancusi & Duchamp Les hommes-plans. Sur le colonnes sans fin et l'inframince*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2008.

Bear L., *Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building*, in “Avalanche”, n. 10, dicembre 1974, pp. 34-37.

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

Berlage H. P., *Architettura urbanistica estetica*, scritti scelti a cura di H. van Bergeijk, Bologna, Zanichelli, 1985.

Bertolaccini L. (a cura di), *Collecting Matta-Clark. La raccolta Berg*, cat. (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, Palazzo Carpegna, 14 dicembre 2018-25 febbraio 2019), Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2018.

Bessa A. S., Fiore J. (a cura di), *Gordon Matta-Clark: Anarchitect*, New Haven (Connecticut), The Bronx Museum of the Arts, Yale University Press, 2017.

Calvino I., *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

Calvino I., *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993.

- Castle T., *Gordon Matta-Clark*, trad. Ennio Pouchard, in “Flash Art”, n. 90-91, giugno-luglio 1979, pp. 37-41.
- M. Cernada, *Manifesto Effimero*, Galleria Michela Rizzo, Venezia, 2022.
- G. Celant, *Gordon Matta-Clark. L'architettura è un ready-made*, in “Casabella”, a. XXXVIII, n. 391, luglio 1974, pp. 26-28.
- G. Celant, *California, “oggetto architettura”. Splitting '74, Gordon Matta-Clark in California*, in “Domus”, n. 548, luglio 1975, pp. 48, I-II.
- P. Chevalier, *Une histoire des espaces alternatifs à New York de SoHo au South Bronx (1969-1985)*, Dijon, les presses du reel, 2017.
- T. Davila, *De L'Inframince. Brève histoire de l'imperceptible, de Marcel Duchamp à nos jours*, Paris, Editions du regard, 2010.
- De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento* (1986), Milano, Feltrinelli, 2017.
- Despret V. & Bento, Aventin C., Salme J., *In Vivo. Living in Mycelium*, cat. Padiglione del Belgio della 18. Mostra Internazionale di Architettura [20 maggio 2023-26 novembre 2023], Bruxelles, Cellule Architecture de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2023.
- Diserens C. (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, Valencia, Institut Valencià d'Art Modern, 1992.
- Diserens C. (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, New York, Phaidon, 2003.
- Duboř P., *Carlo Scarpa. L'arte di esporre*, Milano, Johan & Levi, 2016.
- Dziewior Y., *Maria Eichhorn. Relocating a Structure*, Köln, Walther und Franz König, 2022.
- Eccher D. (a cura di), *Matta: Roberto Sebastian Matta, Gordon Matta-Clark, Pablo Echaurren*, Cinisello Balsamo (Milano), Silvana, 2013.
- Fusi L., Pierini M. (a cura di), *Gordon Matta-Clark*, cat. (Siena, Santa Maria della Scala, 6 giugno-19 ottobre 2008), Cinisello Balsamo (Milano), Silvana Editoriale, 2008.
- Grazioli E., *Duchamp oltre la fotografia. Strategie dell'infrasottile*, Milano, Johan & Levi, 2017.

- Grazioli E., *Infrasottile: l'arte contemporanea ai limiti*, Milano, Postmedia, 2018.
- Greenberg C., “*American-Type*” *Painting* (1955), in *Arte e cultura: saggi critici/Clement Greenberg*, Torino, Allemandi, 1991.
- Greenwood S., *Building Materials Become “Work of Art”*, “Niagara Gazette”, 29 agosto 1974, 1-C.
- Griffero T., *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali*, Milano, Mimesis, 2017.
- Griffiths P., *La musica del Novecento*, Torino, Einaudi, 2014.
- Hertz B. S. (a cura di), *Transmission: the art of Matta and Gordon Matta-Clark*, San Diego (California), Museum of Art, 2006.
- Jenkins B., *Gordon Matta Clark: conical intersect*, London, Afterall, 2011.
- Jullien F., *Il gioco dell'esistenza. De-coincidenza e libertà* (2017), tr. it. di M. Guareschi, Milano, Feltrinelli, 2019.
- Kastner J., Najafi S., Richard F. (a cura di), *Odd Lots. Revisiting Gordon Matta-Clark's Fake Estates*, New York, Cabinet Books and Queens Museum of Art and White Columns, 2005.
- Kingsley A., *Gordon Matta-Clark, 112 St. et. al.*, in “Artforum”, gennaio 1973, p. 88.
- Koolhaas R., *Delirious New York: un manifesto retroattivo per Manhattan* (1978), tr. it. della I ed. (2001) a cura di M. Biraghi, Milano, Electa, 2001.
- Krauss R., *Notes on the Index: Seventies Art in America*, in “October”, Vol. 3, Vol 4, Cambridge (Massachusetts), Massachusetts Institute of Technology, primavera e autunno 1977, pp. 58-81.
- Krauss R., *Sculpture in the Expanded Field*, in “October”, Vol. 8, Cambridge (Massachusetts), Massachusetts Institute of Technology, primavera 1979, pp. 30-44.
- Krauss R., Bois Y. A., *A User's Guide to Entropy*, in “October”, Vol. 78, Cambridge (Massachusetts), Massachusetts Institute of Technology, autunno 1996, pp. 38-88.
- Lavin M., *Gordon Matta-Clark and Individualism*, “Arts 58”, n. 5, gennaio 1984, pp. 138-141.

- Lee P. M., *Object to be destroyed. The work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge (Massachusetts), Massachusetts Institute of Technology, 2000.
- Marcadé B., *Marcel Duchamp. La vita a credito*, Milano, Johan & Levi, 2009.
- Matisse P. (a cura di), *M. Duchamp. Notes*, Paris, Flammarion, 1999.
- Matta R., *Mathématique Sensible-Architecture du Temps*, “Minotaure”, n. 11, primavera 1938, p. 43.
- Mello P., *Neoavanguardie e controcultura a Firenze*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore, 2017.
- Mello P., *Twentieth-century architecture and modernity: our past, our present*, Los Angeles, Oro editions, 2022.
- Moure G. (a cura di), *Gordon Matta-Clark: works and collected writings*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2006.
- Ng M., *History in Gordon Matta-Clark's Sublime*, in “Thresholds”, no. 36, Cambridge (Massachusetts), Massachusetts Institute of Technology, 2009, pp. 50-57.
- Platone, *Dialoghi*, nella versione di F. Acri, a cura di C. Carena, Torino, Einaudi, 1970.
- Poli F. (a cura di), *Contemporanea. Arte dal 1950 ad oggi*, Vol.1 e Vol 2, Milano, Electa, 2005.
- Richard F., *Gordon Matta-Clark. Physical Poetics*, Oakland (California), University of California Press, 2019.
- Riout D., *L'arte del ventesimo secolo: protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002.
- Russi Kirshner J., *Interview with Gordon Matta-Clark*, Museum of Contemporary Art, Chicago, 13 febbraio 1978, trascrizione conservata presso il Museum of Contemporary Art di Chicago.
- Russi Kirshner J., *Non-uments*, in “Artforum”, 24, n.2, ottobre 1985, pp. 102-108.
- Scapolo B. (a cura di), *Paul Valery: Eupalinos o l'architetto (1921)*, Milano, Mimesis Edizioni, 2011.

- Smithson R., *Entropy and the New Monuments*, "Artforum", giugno 1966, pp. 26-31.
- Stonor Saunders F., *La guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Roma, Fazi Editore, 2013.
- Sussman E. (a cura di), *Gordon Matta-Clark: "you are the measure"*, cat. (New York, Whitney Museum of American Art, 22 febbraio-3 giugno 2007), New York, Yale University Press, Whitney Museum of American Art, 2007.
- Townsend C. (a cura di), *The art of Rachel Whiteread*, London, Thames & Hudson, 2004.
- Vergine L., *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio (1974)*, Milano, Skira, 2000.
- Vergine L., *Quando i rifiuti diventano arte: TRASH rubbish mongo*, Milano, Skira, 2006.
- Wagner A. M., *Splitting and Doubling: Gordon Matta-Clark and the Body of Sculpture*, in "Grey Room", 14, Cambridge (Massachusetts), Massachusetts Institute of Technology, inverno 2004, pp. 26-45.
- Walker S., *Gordon Matta-Clark: Drawing on Architecture*, in "Grey Room", 18, Cambridge (Massachusetts), Massachusetts Institute of Technology, inverno 2004, pp. 108-131.
- Wall D., *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, in "Art Magazine", vol. L, n. 9, Maggio 1976, pp. 74-79.
- Waxman L., *The Banquet Years. FOOD, a SoHo Restaurant*, in "Gastronomica. The journal of Food and Culture", Vol. 8 no. 4, University of California Press, 2008, pp. 24-33.
- Weinraub B., *The Bowery Blossoms with Artists' Studios*, "The New York Times", 2 gennaio 1965, p. 21.
- Wigley M., *Anarchitecture: The Forensics of Explanation*, in "Anyone", n. 15, inverno 2009, pp. 121-136.
- Wigley M., *Cutting Matta-Clark: The Anarchitecture Investigation*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2018.
- Zevi B., *Storia dell'architettura moderna*, V ed., Torino, Einaudi, 1975.

Zwirner L. (a cura di), *The Beginning of Trees and the End*, cat. (New York, Galleria David Zwirner, 9 settembre-24 ottobre 2015), New York, David Zwirner Books, 2016.

SITOGRAFIA

(tutti i siti sono stati consultati l'ultima volta in data 17 febbraio 2024)

Attlee J., *Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier*, in "Tate Papers" no.7, primavera 2007; <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/07/towards-anarchitecture-gordon-matta-clark-and-le-corbusier>.

Marot S., *Rope Bridge, crossed lights – three lighthouses by Gordon Matta-Clark*, in "PALM: le magazine Jeu de Paume", 20 settembre 2018; <https://archive-magazine.jeudepaume.org/2018/09/sebastien-marot-rope-bridge-feux-croises-trois-phares-de-gordon-matta-clark/index.html>.

Tozzi C., *In Vivo, Padiglione del Belgio | Biennale Architettura Venezia 2023*, in "Atp Diary", 2 luglio 2023; <https://atpdiary.com/in-vivo-padiglione-del-belgio-biennale-architettura-venezia-2023/>.

Venturi R., *The Space Between. Gordon Matta-Clark e le Twin Towers*, in "Doppiozero", 12 settembre 2011, <https://www.doppiozero.com/space-between-gordon-matta-clark-e-le-twin-towers>.

Zalman S., '112 Greene Street as Site', in *Walls Paper 1972 by Gordon Matta-Clark*, Tate Research Publication, 2017; <https://www.tate.org.uk/research/in-focus/walls-paper/112-greene-street>.

David Zwirner Gallery website; <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2018/gordon-matta-clark-0#/explore>.

Sito Whitney Museum, New York; <https://whitney.org/artists/3592>.

Sito del Museo Canova (Possagno); <https://www.museocanova.it/museo/il-complesso/gypsotheca/ala-scarpa/>.

Sito del Museo di Arte Contemporanea di Barcellona; <https://www.macba.cat/en/artists/artists/a-z/matta-clark-gordon>.

Sito "Archive of Destruction"; <https://archiveofdestruction.com/>.

Sito Fondazione Lucio Fontana; <https://www.fondazione luciofontana.it/>.

Sito del Museum of Modern Art (New York); <https://www.moma.org/artists/6636>.

Sito dell'artista Emilio Isgrò; <https://www.emilioisgro.info/it/>.

Collezione di Gordon Matta Clark presso il Canadian Centre for Architecture; <https://www.cca.qc.ca/en/archives/370196/gordon-matta-clark-collection>.

FILMOGRAFIA

Convents E., Steylaerts R., *Office Baroque*, colore, 44', 16 mm, Antwerp, 1977; <https://www.youtube.com/watch?v=xCyUG-n8pUg&list=PLtceHeXhf7LCLFjqAtDDf4yEuD2nyXBdb&index=6>.

Convents C., *My Summer '77 with Gordon Matta-Clark*, colore, 30', 16 mm, Antwerp (1977), 2012; <https://vimeo.com/ondemand/gordonmattaclarksummer77>.

Convents C., *A Jacob's Ladder; remembering Gordon Matta-Clark*, colore, 36', 16 mm, Kassel (1977), 2013; <https://vimeo.com/ondemand/7530/85009656?autoplay=1>.

Matta-Clark G., *Tree Dance*, colore, 9', Super 8, New York, 1971; <https://www.youtube.com/watch?v=Sk7yicXcNcY&list=PLtceHeXhf7LCLFjqAtDDf4yEuD2nyXBdb&index=12>.

Matta-Clark G., *Fresh Kill*, colore, 13', 16 mm, 1972. <https://www.youtube.com/watch?v=RUYMhxs20K0&list=PLtceHeXhf7LCLFjqAtDDf4yEuD2nyXBdb>.

Matta-Clark G., *Splitting*, colore e bianco e nero, 11', Englewood (New York), 1974; <https://www.youtube.com/watch?v=LcpAMXKInFQ>.

Matta-Clark G., *Day's End*, colore, 23', Super 8, New York, 1975; <https://www.youtube.com/watch?v=N91f03XDOJw&list=PLtceHeXhf7LCLFjqAtDDf4yEuD2nyXBdb&index=4>.

Matta-Clark G., *Conical Intersect*, colore, 19', 16 mm, Paris, 1975; https://www.youtube.com/watch?v=W8_laap8y5c&t=457s.