

MASSIMO MARCHETTI

## IL GRUPPO RICERCHE INTER/MEDIA NEL DECENNIO SETTANTA: UNA PROPOSTA ALTERNATIVA

Un riordino delle vicende artistiche che hanno interessato la città di Ferrara nel corso degli anni Settanta, in particolare la peculiare iniziativa legata al gruppo Ricerche Inter/Media, rende necessario un breve accenno al contesto storico italiano tra gli anni Sessanta e Settanta, palcoscenico nel quale maturano e si sviluppano molte delle condizioni che rendono possibile un'articolazione e un'evoluzione dei linguaggi artistici contenuti nel clima delle neoavanguardie.

Nella seconda metà degli anni Sessanta in Italia iniziano a fare la loro comparsa interventi artistici basati sulla disseminazione dell'esperienza estetica nel sociale, e quindi nella vita quotidiana. Si tratta soprattutto di pratiche che intendono ridisegnare il rapporto tra l'artista e il pubblico, mettendo in discussione i confini che separano la dimensione estetica da quella sociale per la quale l'artista si fa operatore culturale, ovvero partecipe con il pubblico di un'attività indirizzata a nuovi territori immaginativi, un'attività formativa intesa come presupposto di un'emancipazione delle classi.<sup>1</sup> Se una prima traccia di questo orientamento va riconosciuta nei rilevanti mutamenti economici e politici vissuti dal dopoguerra fino agli anni immediatamente successivi al boom economico, le cause sono direttamente connesse allo specifico contesto di maturazione democratica dello Stato sociale nei Settanta. Inizia così a imporsi la richiesta di una maggiore rappresentatività nelle decisioni relative alla vita sociale ed economica del paese che si concretizza in provvedimenti che vanno dallo Sta-

---

1 Sono fondamentali alcuni testi coevi, espressioni del tempo trascritte in presa diretta: E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, De Donato, Bari 1977; ma anche E. Salvatori Vincitorio, *Animazione e conoscenza*, Dedalo, Bari 1978, con interviste tra gli altri a Fiorenzo Alfieri – che nel 1996-97 sarà l'assessore che a Torino inventerà Luci d'Artista – Domenico De Masi, Giuseppe Bartolucci, Enrico Crispolti, Riccardo Dalisi. L'argomento è stato poi recentemente riconsiderato per un'interpretazione complessiva da: A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Milano 2015.

tuto dei lavoratori del 1971 ai Decreti delegati nella scuola, dalla costituzione dei consigli di fabbrica a quelli di quartiere. È un processo di coinvolgimento popolare che vede poi nel referendum sul divorzio l'affermazione di un grande strumento di democrazia partecipativa.

In Italia gli anni Cinquanta e i primi Sessanta furono caratterizzati dal cosiddetto miracolo economico. L'impulso più evidente venne dall'industria, che trasformò un Paese fino a quel momento prevalentemente agricolo, ma fattori fondamentali furono anche l'andamento positivo delle economie mondiali e gli aiuti americani del Piano Marshall. Larghi strati della popolazione conobbero e iniziarono a desiderare i vantaggi della moderna società consumistica, in primo luogo i valori veicolati dalla televisione, ma si accentuarono gli squilibri tra Nord e Sud. Le grandi città settentrionali divennero un polo di attrazione per le grandi masse provenienti dal Sud e dal Veneto più povero.

Si innesca così un processo che accentua il dislivello delle economie e della società in generale, con un Sud di fatto più arretrato, anche nel tasso di scolarizzazione. Al progressivo spopolamento delle campagne corrispondeva la crescita caotica delle città dove, nella totale assenza di adeguate politiche dell'immigrazione, divenne sempre più difficile garantire ai nuovi arrivati un'adeguata sistemazione.

È proprio rispetto al miglioramento delle condizioni abitative spesso assai precarie dei lavoratori che lo stato mette in atto uno dei passaggi più significativi della modernizzazione del paese. Il Piano Ina-Casa, varato nel 1949 dall'allora ministro del lavoro Fanfani, ha il duplice scopo agevolare la costruzione di case economiche incrementando l'occupazione operaia: nell'arco di quattordici anni 350.000 abitazioni vengono realizzate con il coinvolgimento di architetti di primo piano come Quaroni, Albini e Gardella. Ciononostante, manca una pianificazione organica per lo sviluppo delle città e già alla metà degli anni Sessanta la speculazione edilizia comincia a sfuggire al controllo del governo dando inizio al deturpamento del paesaggio italiano fino ad allora quasi incontaminato.

In questo delicato passaggio, che l'opposizione parlamentare del PCI intendeva sfruttare politicamente, si riveleranno invece fatali i colpi inferti alla fede ideologica dei militanti da due eventi clamorosi avvenuti nel 1956, che apriranno la lunga stagione degli addii al partito da parte di una schiera di intellettuali tra i quali Elio Vittorini, Italo Calvino e Pier Paolo Pasolini: l'invasione dell'Ungheria da parte dei paesi del Patto di Varsavia per stroncare il tentativo di un governo riformista, e la denuncia da parte del presidente sovietico Kruscev dei crimini compiuti da Stalin. Tali eventi mettono in grave difficoltà la linea ufficiale del PCI e molti intellettuali,

come detto, iniziano a prendere le distanze dal partito per orientarsi soprattutto verso lo spazio politico creatosi alla sua sinistra.

L'espansione degli anni Cinquanta si era alimentata anche grazie al fatto che all'aumento costante della produttività nelle fabbriche non avesse corrisposto un proporzionato aumento dei salari. Nel momento in cui, nei primi anni Sessanta, la crescita economica inizia a segnare il passo e il paese necessita sempre più di efficaci riforme, in cima a tutte quella urbanistica, la politica non risponde e sembra anzi abbandonarsi ad interessi particolaristici anziché progettare il futuro.

La crescita economica aveva innescato nelle masse operaie il desiderio di veder ripagata l'importanza del proprio ruolo sociale e i conflitti che iniziano ad attraversare le fabbriche fanno emergere una grande contraddizione: da un lato la produzione di ricchezza e le possibilità offerte dal boom, dall'altro le condizioni reali di ampi settori di lavoratori. Nella radicalizzazione delle lotte si manifesta un sentimento di rifiuto verso le ingiustizie, un disagio per la sfasatura tra uno sviluppo economico rapido e una evoluzione civile troppo lenta.

A queste rivendicazioni dei ceti subalterni non tarda a saldarsi l'azione militante di quei numerosi intellettuali progressisti che intendono convogliare le proteste all'interno di un progetto politico. L'attenzione degli intellettuali e degli artisti è resa evidente, in questo periodo, innanzi tutto dalla produzione cinematografica e narrativa, dove troviamo numerosi ritratti e analisi dei molti aspetti di questa drammatica situazione: si va da film come *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti (1960) e *Le mani sulla città* di Francesco Rosi (1964) a romanzi come *La speculazione edilizia* di Italo Calvino (1957), *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri (1959) o *La vita agra* di Luciano Bianciardi (1962), per citarne solo alcuni.

In quegli anni, un intellettuale di sinistra ma fuori dagli schemi come Pier Paolo Pasolini assume un ruolo sempre più rilevante nel dibattito pubblico. Oltre a realizzare film come *Uccellacci e uccellini* (1966) e *Teorema* (1968), che esprimono una lettura in chiave allegorica della crisi sociale e ideologica in cui versa la società italiana, Pasolini elabora una serie di interventi polemici con cui mette in luce il drammatico scarto che si è prodotto tra impostazioni politiche "progressiste" e una realtà profondamente mutata. È celebre la sua ode intitolata *Il Pci ai giovani* scritta in occasione degli scontri tra studenti e polizia a Valle Giulia, in cui il poeta si scaglia contro i figli della borghesia e solidarizza con quelli del proletariato, classi queste incarnate però a parti invertite rispetto agli stereotipi della sinistra. Non è dagli studenti rivoltosi che ci si può aspettare la rivoluzione, questo è il messaggio di Pasolini: il palazzo dove alberga una conservazio-

ne miope che è più urgente espugnare è quello dove è asserragliato l'apparato di un partito che si è rivelato piccolo-borghese e opportunistico, quello delle Botteghe Oscure.

A seguire, il Sessantotto francese segna il culmine di uno smottamento che in Italia matura l'anno dopo: il principio dell'autorità viene contestato a tutto campo e sorge una nuova coscienza che porta non solo a una revisione del ruolo dell'intellettuale nella società, ma a un'inedita convergenza tra studenti e lavoratori che fu la vera novità del '69 italiano. Proprio in occasione dell'apertura della Biennale di Venezia del 1968 vengono al pettine nodi fino a quel momento irrisolti, come: il ritardo nella revisione dello statuto dell'istituzione, che risalendo addirittura all'epoca fascista ne rifletteva le direttrici culturali, i gravi ritardi nell'organizzazione, una discutibile selezione di artisti italiani operata e infine la rumorosa protesta studentesca scaturita dall'accademia. La crisi esplode a seguito di un inopportuno dispiegamento di polizia che, anziché garantire lo svolgimento dell'inaugurazione, eccita gli animi e sfocia in una clamorosa protesta da parte degli artisti che arrivano a voltare le proprie tele verso i muri per impedirne la visione e, come nel caso di Gastone Novelli, a scrivere slogan anti-sistema. In una situazione speculare a Milano, negli stessi giorni di giugno, anche la Triennale viene occupata impedendone l'inaugurazione per un paio di settimane.

In questa cornice la dimensione urbana si presta a diventare lo spazio privilegiato di queste rivendicazioni, la scacchiera su cui progettare una "lotta di riappropriazione" dell'espressione e della cultura in forma di partecipazione democratica. Secondo queste proposte, ciò che si progetta deve necessariamente essere basato sulla realtà locale e mosso in risposta alle sue urgenze. La volontà di cultura e di conoscenza non è scindibile da quella di partecipazione: si vuole, insomma, essere protagonisti di una creazione. Quale può essere il ruolo dell'intellettuale e dell'artista in questo quadro mutato? La strada che si apre è quella di un coinvolgimento reale nella società: sorge il desiderio di essere interpreti di questo cambiamento tramite l'elaborazione di strategie che amplino la possibilità di questa partecipazione.

Iniziano dunque a diffondersi eventi che, pur molto diversi tra di loro, sono accomunati dall'intento di spostare materialmente l'azione dell'artista nello spazio pubblico alla ricerca di un'espansione dei margini di libertà.<sup>2</sup> I primi segnali sono riscontrabili in interventi in cui la città diventa uno

2 Cfr. C. Iaquina, *L'anomalia italiana: azioni, interventi e performatività nelle pratiche e nelle attività artistiche degli anni Settanta*, in C. Casero e E. Di Raddo (a cura di), *Anni Settanta*, Postmediabook, Milano 2015. In questo saggio Iaquina-

spazio di attraversamento, come nel caso di Eliseo Mattiacci, che nel 1967, in occasione di una sua personale alla galleria La Tartaruga di Roma, fa fuoriuscire per le strade un flessuoso tubo di nichel color giallo Agip lungo ben 150 metri, che spiazza e diverte il pubblico invadendone in modi imprevedibili e solo parzialmente controllabili gli spazi.

Nello stesso anno Michelangelo Pistoletto fa rotolare la sua *Scultura da passeggio (Sfera di giornali)* per le vie del centro di Torino,<sup>3</sup> e l'anno successivo fonda assieme a Carlo Colnaghi Lo Zoo, una gruppo trans-disciplinare che fino al 1970 realizza spettacoli in spazi alternativi – si va dalla strada alla discoteca, dalla birreria al teatro – ispirandosi al principio della creazione condivisa.<sup>4</sup>

Dal 1968 lo spostamento dell'attenzione degli artisti sulla città diventa più sistematica e porta a mostre collettive paradigmatiche come “Arte povera + azioni povere” che si tiene ad Amalfi<sup>5</sup> (dove proprio Lo Zoo presenta “L'uomo ammaestrato”), e “Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva” che si svolge a Como.<sup>6</sup>

Questi eventi hanno in comune l'impiego dello spazio urbano ma in gradi e con atteggiamenti non riconducibili a una medesima ottica. Ad Amalfi l'evento è strutturato in due sezioni: la prima situata all'interno degli Antichi Arsenali, ispirata ai criteri tutto sommato classici della mostra; la

---

ta individua nella forte impronta laboratoriale e politica la peculiarità della ricerca italiana. Le radici di tale caratteristica risalgono a una serie di complessi intrecci culturali: «La vitale produttività – scrive – che caratterizzava tale situazione derivava dalla continua e problematica relazione tra teoria critica e pratica politica in cui convivevano ideologia e attivismo, pensiero e militanza politica, insieme a forme di sperimentazione artistica in una reciproca e continua interrogazione per la configurazione di nuovi e più liberi spazi di socialità» (p. 92).

3 In occasione dell'inaugurazione della mostra collettiva *Con-Temp-l'Azione* a cura di Daniela Palazzoli allestita dal 4 dicembre 1967 presso le gallerie Sperone, Stein e il Punto di Torino.

4 Dal sito dell'artista <http://www.pistoletto.it/it/crono07.htm#> consultato in data 20/12/2016.

5 G. Celant (a cura di), *Arte povera più azioni povere*, catalogo della mostra, con interventi di G. Celant, G. M. Accame, G. Bertolucci, V. Boarini, P. Bonfiglioli, A. Bonito Oliva, G. Dorfles, P. Gilardi, H. Martin, F. Menna, D. Palazzoli, C. Pozzatti, A. Trimarco, T. Trini, Amalfi, 4-6 ottobre 1968, Rumma Editore. La mostra, che rappresenta la terza edizione della Rassegna internazionale d'arte di Amalfi, si ricorda anche per essere stata quella che ha lanciato la corrente dell'Arte povera a livello internazionale.

6 Mostra coordinata da Luciano Caramel. Altri episodi significativi da ricordare sono: *Un paese + l'avanguardia artistica* (Anfo, 1968), *Al di là della pittura* (San Benedetto del Tronto, 1969).

seconda, vero e proprio elemento di rottura, all'esterno e comprende una serie di interventi distribuiti nella cittadina e lungo il litorale fino alla spiaggia che rendono esplicita la volontà di confrontarsi con il pubblico. Ad esempio, incontriamo Richard Long che colloca un'asta bianca in cima a una collina e stringe le mani a chi arriva ad Amalfi in corriera indossando la maglia della St. Martin's School of Art di Londra; Anne Marie Sauzeau Boetti che allestisce una zattera precaria di polistirolo e la abbandona in mare al gioco dei bagnanti; Gino Marotta che nel centro del paese compone e scompone un *Giardino all'italiana* con balle di paglia, lasciando che la gente ne percorra liberamente gli spazi; Pistoletto che sviluppa nei vicoli le azioni tra teatro e musica dello Zoo. Se gli interventi amalfitani si caratterizzano per un tono ludico, quelli di Como invece manifestano una temperatura politica più alta per la scelta, dichiarata nelle premesse, di avere il cittadino come interlocutore reale e di sottoporre la città stessa a un'interpretazione critica.<sup>7</sup> Qui, ad esempio, Gianni Pettena infrange l'autorevolezza simbolica di Piazza del Duomo stendendovi il bucato; Valentina Berardinone erige un *Antimonumento della Vittoria* coperto da un velo bianco e grondante vernice rossa; Enrico Baj dipinge a terra un enorme tricolore e distribuisce alla cittadinanza volantini con scritto "Colpo di Stato", mentre una banda suona una marcia militare; Ugo La Pietra costruisce un percorso coperto in una via del centro storico che impedisce al passante la lettura delle insegne commerciali.

È chiaro che in questi casi, radicali dal punto di vista estetico e socialmente attivi, l'utilizzo delle categorie di arte concettuale e processuale non è più d'aiuto, in quanto sarebbero troppo facilmente riducibili a una dimensione ideale e autoreferenziale, se non addirittura elitaria. A Como, con più incisività rispetto ad Amalfi, si può quindi utilizzare l'etichetta generica di Environmental Art, anche se in questa occasione si tratta di una sola giornata ove le azioni sono programmate per distorcere l'assetto nominativo della città (vedi la struttura a corso V. Emanuele di La Pietra e l'intervento di Pettena a piazza Duomo) che indica quelle azioni che si svolgono nello spazio urbano proposte spesso da gruppi interdisciplinari in cui confluiscono contributi da teatro, architettura e poesia, con l'intento di rendere partecipativa la creazione artistica. Nel 1972 alla Biennale di Venezia si tiene una mostra curata da Francesco Arcangeli e Renato Barilli che nel suo titolo, "Opera o comportamento", sintetizza efficacemente, come in uno slogan, le questioni sollevate dalle ultime tendenze italiane, segnando l'inizio

---

7 A. Pioselli, *op. cit.*, p. 23.

di una riflessione critica.<sup>8</sup> Essa porterà alla consacrazione nazionale della body art, nel costume di un culturologismo critico di appendice al sistema internazionale.

Fondamentale in questi stessi anni sono l'analisi critica e l'azione militante di Enrico Crispolti, che cura mostre seminali come "Volterra 73" e, nella sezione "Ambiente come sociale" della Biennale del 1976,<sup>9</sup> documenta per la prima volta in un contesto istituzionale una visione organica di tutte quelle esperienze artistiche che erano impegnate a confluire nell'azione politica e sociale. È proprio Crispolti a qualificare l'artista come operatore estetico – se non addirittura come co-operatore – per rimarcare un ruolo non più qualificabile a senso unico.<sup>10</sup> Si sperimenta assieme e, nel ricevere le risposte dalla base, l'operatore estetico, a sua volta, ha la possibilità di attingere a un patrimonio di cultura materiale che ne arricchisce il linguaggio, e più in generale offre l'opportunità di rinnovare gli strumenti del fare artistico. Ciò che è richiesto all'artista è quindi il coraggio di abbandonare i modi tradizionali, o addirittura di rovesciarli, per aprirsi a un dialogo alla pari col pubblico e prendere coscienza che il senso della propria attività sta nella possibilità di renderla partecipabile, di farne uno strumento attivo di evoluzione culturale e sociale. L'esito più importante di questo scambio sarà una crescita reciproca di consapevolezza politica.

Nella rifondazione del proprio ruolo, gli "operatori estetici" non debbono però rinunciare al proprio profilo specifico e alla propria tradizione, ma piuttosto rinnovarne la matrice storica. I segni artistici debbono quindi disfarsi dalla pretesa di possedere un valore assoluto per incarnarne invece uno relativo, strumentale all'inesco del rapporto partecipativo. Come un bene o un servizio hanno un valore in relazione al soddisfacimento di un bisogno, così anche nel segno, e quindi nell'opera stessa, si intende sottolineare la presenza di un proprio valore d'uso.<sup>11</sup>

---

8 Anche la pubblicazione di alcuni testi contribuisce a orientare gli sviluppi artistici sprovvincializzando la cultura nazionale. Un caso da ricordare, in questo clima impetuoso e ancora magmatico, si ha nel 1974 con l'uscita del volume di Lea Vergine *Il corpo come linguaggio* (Prearo Editore) che, presentando al pubblico italiano molte esperienze di body art ancora poco conosciute tratte dal panorama europeo e americano, opererà una notevole influenza sull'arte a venire. Cfr. Iaquina, *op. cit.*, p. 98.

9 Curata assieme a Raffaele De Grada per il Padiglione Italia.

10 Cfr. E. Crispolti, *Arti Visive e partecipazione sociale*, cit., pp. 17-18.

11 Come esemplifica Crispolti nel suo testo, il pittore non deve rinnegare la propria specificità ma occorre che la istruisca sulla misura di compiti nuovi, ovvero non più nella pura e privata espressione e produzione dell'opera, che è quanto di più unilaterale si possa immaginare, ma invece nell'instaurare una comunicazione, un

Emblematiche in questo senso sono le attività del Gruppo Salerno 75 o del Laboratorio di Comunicazione Militante di Milano. Queste riflessioni verranno in seguito riprese da Crispolti nel volume *Extra Media* del 1978,<sup>12</sup> che sarà all'origine dell'omonima mostra ospitata l'anno successivo a Palazzo dei Diamanti di Ferrara.<sup>13</sup>

### *La scena ferrarese*

Il contesto culturale ferrarese dei primi anni Settanta è dominato dalla ricchissima attività espositiva delle Gallerie Civiche d'Arte Moderna, che hanno la sede principale della programmazione nelle sale del Palazzo dei Diamanti. Dalla fine del decennio precedente, accanto ai linguaggi storicizzati vengono presentate esperienze in atto, asse portante della programmazione del Centro Attività Visive, dedicato fin dalla sua apertura, nel 1968, appunto ai fermenti più attuali.<sup>14</sup> Grazie a queste mostre il pubblico e i giovani artisti

---

dialogo con un interlocutore reale e partecipe. Il pittore dovrà quindi dare ai propri segni nuove destinazioni, verificarli su un ruolo realmente comunicativo in quanto di dialogo reale di risposta a una domanda che viene dall'area tradizionalmente assente e distante del "pubblico", che a questo punto non è più testimone passivo. Cfr. E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, cit., pp. 19-20.

- 12 E. Crispolti, *Extra Media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Studio Forma, Roma 1978.
- 13 E. Crispolti (a cura di), *Extra Media: Esperienze attuali di comunicazione estetica*, catalogo della mostra, Ferrara, PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, 14 ottobre – 30 novembre 1979. Alla mostra vengono presentate opere di: Baruchello, Boriani, Cintoli, Conenna, Croce, De Filippi, Desiato, De Vecchi, Marano+Rescigno, La Pietra, Lombardo, Nannucci, Summa, Trotta, Ufficio per l'impaginazione preventiva, Vaccari.
- 14 Per quanto riguarda gli artisti che in quegli anni erano punti di riferimento per le ricerche concettuali, possiamo citare: la collettiva "Km 149000000" con opere di Baruchello, Nannucci, Agnetti, Parmiggiani, Spatola, Villa, Mattiacci (CAV1968), la personale di Curt Stenvert (CAV 1969), la mostra sulla grafica e i ready-made di Duchamp (CAV 1971), la personale di Piero Manzoni (GAM 1971), la collettiva "Participio Presente", con opere tra gli altri di Agnetti, Buren, Ceroli, Christo, Costa, Fabro, Gilardi, Kounellis, LeWitt, Paolini, Pistoletto, Vautier (GAM 1973), Guglielmo Achille Cavellini (CAV 1973), Angela Ricci Lucchi (CAV 1973), la singolare mostra documentaria curata da Crispolti "Le scritte murali a Roma" (GAM 1974), Fernando De Filippi (SBT 1975), l'evento forse più eclatante di quel decennio, ossia la mostra di Andy Warhol (GAM 1975) seguita da quella di Robert Rauschenberg (GAM 1976) e di Jim Dine (GAM 1976); poi Claudio Cintoli (SBT 1977), Elio Marchegiani (PAC 1977), Adriano Altamira (PAC 1977), la collettiva "Marta & Maria" curata da Giorgio Correnova (SBT 1977), Ugo La Pietra (CAV 1977), Emilio Isgrò (PAC 1977), Robert

legati al territorio hanno la possibilità di stabilire un confronto con linguaggi espressivi che pongono al centro l'indagine dell'oggetto, del corpo e della parola che in quegli anni si stanno imponendo sulla scena mondiale. Passano in tal senso per le Gallerie Civiche anche alcune mostre che registrano il contributo italiano a tali ricerche: percorsi connotati dall'attivismo politico, indirizzati ad abbattere le barriere che chiudono il mondo dell'arte in una sfera elitaria per immergerlo direttamente nella dimensione sociale. Per quanto possa essere stimolante il confronto, la penetrazione resta ancora difficile in città sia a livello creativo che di ricezione sul fronte del pubblico.

Solo dopo il 1973, con il Centro Video Arte,<sup>15</sup> si apre il panorama locale a nuove esperienze che influenzeranno molti giovani ferraresi. Infatti, fino a quel momento, se un artista voleva avere la possibilità di conoscere nuove ricerche e aggiornarsi, doveva fare riferimento a Bologna, non tanto per la presenza dell'accademia ma soprattutto per il nuovo corso universitario del Dams,<sup>16</sup> dove la cattedra di Storia dell'arte contemporanea era affidata a Renato Barilli, critico militante e autore di fondamentali analisi sui fenomeni artistici e letterari della contemporaneità.

A Ferrara solo raramente vengono attuate operazioni che prevedono il coinvolgimento dell'artista/operatore estetico nello spazio urbano. Tra gli anni Settanta e Ottanta, in poche occasioni le Gallerie Civiche ospitano azioni nello spazio urbano: "Il filo di Arianna" di Claudio Cintoli, nel 1974, non a Ferrara ma nella vicina cittadina di Cento; "Il Volto Urbano", performance di Empio Malara, Armando Marocco e Vittorio Gobbi, nel 1977; "Falchi e Colombe" di Piero Gilardi e del Collettivo Grafica e Animazione di Torino, in piazza Ariostea nel 1985. L'unica esperienza significativa in questo senso, e di natura autoctona, è la vicenda del gruppo Ricerche Inter/Media.

---

Morris (PAC 1978), Marina Abramović & Ulay (CAV 1978), Anne e Patrick Poirier (SBT 1979), la collettiva "Extra Media" a cura di Enrico Crispolti (PAC 1979), la collettiva "Procedimento-Process" con lavori tra gli altri di Eva Hesse, Gordon Matta-Clark, Richard Nonas (CAV 1979), Enzo Minarelli (CAV 1980), Federica Marangoni (CAV 1980). In merito si veda: E. Lopresti e L. Magri (a cura di), *Palazzo dei Diamanti 1963-1993 artisti mostre cataloghi*, Ferrara, Corbo 1993.

15 In pratica è solo nel 1975 che viene prodotto un video di un artista ferrarese, *Il gioco dell'oca* di Maurizio Bonora. L'attività del Centro entra poi a pieno regime solo nel 1977 con l'apertura della Sala Polivalente, inaugurata con la performance *Critica* di Vincenzo Agnetti. Rimando a quanto scrive: L. Magri (a cura di), *Centro Video Arte 1974-1994 videoarte performance partecipazioni*, Corbo, Ferrara 1995.

16 Il Dipartimento di Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo nato nel 1971 all'interno della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna per iniziativa del grecista Benedetto Marzullo.

*Una proposta alternativa*

Il gruppo Ricerche Inter/Media nasce nel 1975 dal sodalizio tra Maurizio Camerani (1951), Mara Sitti (1949-1992), Giorgio Colombani (1947-1993) e Maurizio Cosua (1943-2009), giovani artisti ferraresi che a quell'epoca sono in rapporti di amicizia per assonanze poetiche ma anche per il fatto di essere stati tutti allievi dell'istituto d'arte della città. Per due di loro era già avvenuto un contatto diretto con il sistema artistico ufficiale: l'anno precedente, difatti, sia Cosua sia Camerani avevano avuto occasione di essere coinvolti nella programmazione del CAV di Palazzo dei Diamanti, rispettivamente con una personale, il primo, e in una collettiva dedicata all'*Orlando Furioso*, il secondo. (ill. n. 19)

Le poetiche coltivate all'epoca dai quattro artisti erano riconducibili a un ambito di indagine in cui si intrecciano la messa in discussione della tecnica pittorica tradizionale a vantaggio di un uso concettuale della fotografia e della sperimentazione della performance. In particolare, Camerani sperimentava una pratica performativa con cui verificare la tenuta della formazione artistica tradizionale alla luce di un contesto profondamente mutato, facendosi fotografare in strada nell'atto di riprodurre dei dettagli di scritte murali con varie tecniche accademiche per produrre infine dei dittici costituiti da quegli scatti abbinati all'oggetto pittorico o grafico risultante.

Colombani, invece, svolgeva una ricerca fotografica sul conflitto generato dalla presenza dei segni della comunicazione pubblicitaria sulle presenze storiche della cultura contadina nella bassa padana, facendo emergere attraverso campiture di fitti tratteggi il senso di saturazione e di anonimie che calava su quei luoghi.

Anche Cosua indagava porzioni di spazio, ma nel suo caso in un'accezione più simbolica, fotografando o dipingendo incessantemente la porta a vetri del proprio studio con piglio freddo e, a volte, sovrapponendola a immagini di paesaggio campestre per generare paradossi ed elevarla a emblema della soglia di un altrove metafisico.

Più legata all'oggetto, la ricerca della Sitti declinava il tema della memoria personale, scolorito nella malinconia del ricordo perduto, in assemblaggi di vecchie reliquie del proprio quotidiano riconducibili a certe suggestioni della Narrative art.

Nel 1975 nasce dunque l'idea di unire le forze dando vita a Ricerche Inter/Media, un'aggregazione che voleva agire opponendosi sia ai condizionamenti mercantili delle gallerie d'arte private sia ai compromessi politici di cui vedono segnali nella gestione delle Gallerie Civiche di Ferrara.

Per contrastare tale situazione si professa quindi una completa autogestione dei processi di produzione artistica. Il campo d'azione che viene delineato già nel nome del gruppo è, da un lato, quello della ricerca sulle potenzialità dei linguaggi che si sviluppano ibridando vecchi e nuovi media, dall'altro la diffusione, trascurata dalla politica dell'amministrazione cittadina, della cultura artistica di avanguardia nel contesto sociale.<sup>17</sup> In un'ottica più strumentale, vi è certamente anche l'obiettivo di interessare una rete di rapporti e di scambi per creare possibilità espositive al di fuori del contesto ferrarese, considerato troppo provinciale e poco reattivo a questo tipo di ricerca.

Il percorso dei primi anni si concretizza soprattutto nella gestione di uno spazio espositivo. La sede viene individuata da Maurizio Cosua che, abitando vicino alla Libreria Einaudi,<sup>18</sup> ne conosce il proprietario, Roberto Niceforo, e gli parla del progetto, ottenendo da questi la disponibilità gratuita di una sala della libreria da gestire per l'organizzazione di eventi culturali. Fin dall'inizio lo spazio galleria non si pone obiettivi commerciali ma intende essere esclusivamente un luogo di sperimentazione. L'attività inizia nell'ottobre del 1976 e durerà in tutto due stagioni espositive, con mostre di artisti non ferraresi conosciuti in precedenti occasioni.<sup>19</sup> In quello stesso arco di tempo il gruppo espone a sua volta fuori città<sup>20</sup> la produzione dei singoli componenti, e nell'occasione della mostra "Rilevamento" alla Galleria Il Cavallino di Venezia<sup>21</sup> elabora un lavoro collettivo, che rimarrà l'unico nella storia del gruppo, improntato alla misurazione dello spazio architettonico.

---

17 Si veda: *Regesto 70. Percorsi della ricerca artistica in Emilia-Romagna 1970/1980*, Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, Comune di Bologna, Regione Emilia-Romagna, Ed. Clueb, Bologna 1981, p. 314.

18 Il locale era situato nel centro storico in via Aldighieri, in prossimità della galleria Melotti.

19 Nel 1976 vengono allestite le personali di Cosimo Le Rose, Aldo Galgano, Giovanni Scardovi, Raffaele Biolchini e Sergio Zanni (che rappresenta l'eccezione dell'unico artista ferrarese ospitato); il 1977 si apre con la mostra "Anatomia di una ricerca" (in collaborazione con il Centro Etnografico Ferrarese) e prosegue con le personali di Sergio Sermidi, Giorgio Zucchini, Michele Perfetti, Lamberto Pignotti e la retrospettiva del Gruppo 70. Al termine della stagione Gentili e Cavallina organizzano anche un incontro sulla rivista "Il Verri", con la quale all'epoca collaboravano stabilmente.

20 Le mostre si tengono nel 1976 alla Galleria Garofolo di Rovigo, nel 1977 alla Galleria Mariani di Ravenna (cat. con testo di Claudio Spadoni) e alla Galleria Il Cavallino di Venezia.

21 "Rilevamento", Galleria Il Cavallino, Venezia, 1977 (in collaborazione con il Centro Video Arte di Ferrara).

A una prima misurazione corporea gestuale sviluppata simultaneamente dai quattro artisti, in cui lo spazio viene ricondotto alla sua originaria funzione ausiliaria rispetto a chi lo abita, segue una seconda ricognizione eseguita con l'apporto della fotografia e dell'episcopio dove esso viene sostituito con la sua rappresentazione in mappa, sancendo un allontanamento dell'uomo contemporaneo rispetto all'ambiente che si è costruito.

Nel corso del 1977, il gruppo viene affiancato dai critici Massimo Cavallina e Carlo Gentili. L'esperienza della galleria si sta gradualmente rivelando ai membri del gruppo inadeguata rispetto alle premesse che avevano portato alla sua apertura. L'azione di diffusione delle ricerche artistiche più avanzate e gli stimoli che si sarebbero dovuti esercitare sul pubblico non risultano incisivi perché il progetto resta ancora troppo vincolato ai riti e ai limiti del sistema. In occasione delle prime mostre organizzate nello spazio espositivo è avvenuto però un incontro che si rivelerà decisivo nello sviluppo del pensiero e della prassi del gruppo, quello con Michele Perfetti (1931-2013). Perfetti, artista di origini pugliesi la cui esperienza gravita nell'ambito della Poesia visiva, è giunto a Ferrara da pochi anni a seguito della sua nomina a preside di una scuola media e frequenta la libreria per i suoi interessi culturali, oltre che per l'amicizia stabilita con Niceforo. L'interesse che dimostra per il progetto di Inter/Media fa sì che si instauri rapidamente un duraturo dialogo di confronto e di scambio con il gruppo.

Proveniente dalla scrittura poetica e da un'esperienza da docente all'Accademia di Bari, Perfetti era stato protagonista dei fermenti di ricerca artistica che si erano sviluppati a Taranto attorno al Circolo culturale dell'Italider negli anni Sessanta. In quel frangente aveva avuto modo di entrare in contatto con una rete internazionale di artisti e di divenire un membro del Gruppo 70,<sup>22</sup> il più importante movimento artistico italiano di contaminazione tra parola e immagine. Negli interessi di Perfetti, oltre alla Poesia visiva, vi è anche quello per la Mail art, per cui il gruppo viene messo a conoscenza della rete internazionale di artisti che si era strutturata attorno a questa pratica. Questa frequentazione ha l'effetto di allargare gli orizzonti artistici dei quattro giovani, fa nascere nuove esigenze espressive e nuove idee, rafforza soprattutto l'aspirazione a uscire dalla dimensione territoriale rivelando allo stesso tempo come questo passaggio non implichi necessariamente l'abbandono della propria città. La gran parte dei contatti della rete di Perfetti era costituita da artisti vicini alla Poesia visiva focalizzati sulla produzione di artefatti come cartoline e lettere, ma questa finalità non

---

22 Il gruppo viene fondato a Firenze nel 1963 da Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti e Giuseppe Chiari.

rientrerà mai negli interessi dei membri del gruppo, che della Mail art si limitano invece a raccogliere il potenziale comunicativo.

Mail art quindi come mezzo e non come fine.

### *Uscire dalla galleria per entrare nella città*

In un articolo programmatico dal tono polemico a firma del Centro apparso sulla rivista "D'Ars" nel 1977,<sup>23</sup> vengono delineati i principi a cui si intende fare riferimento da quel momento in poi. A partire dalla richiesta di «un'apertura della Galleria Civica di Ferrara alle forze politiche e sociali, nella prospettiva di un coinvolgimento attivo della collettività e delle realtà culturali, politiche e sociali presenti sul territorio»,<sup>24</sup> si indica all'istituzione la strada di un coinvolgimento che si manifesti però fin dalla fase della programmazione e delle scelte e che preveda la sperimentazione di nuove forme di diffusione e di informazione. Il rifiuto espresso dal gruppo nei confronti della «gestione verticistica dell'organizzazione culturale»<sup>25</sup> porta con sé anche quello rispetto agli spazi espositivi canonici e ai relativi canali comunicativi. L'obiettivo diventa quello di produrre una comunicazione la più diretta possibile che generi un processo di «integrazione interdisciplinare dei diversi ambiti della ricerca artistica contemporanea»,<sup>26</sup> e il mezzo postale viene dunque individuato come il più idoneo.

Inizia a profilarsi il concetto di perdita del centro, espressione utilizzata da Camerani per indicare la rottura dello schema convenzionale che si esaurisce nell'interazione tra opera, galleria e pubblico specializzato, per aprirsi invece a ventaglio nel contesto in cui si opera. «La mobilità di azione è la premessa per operare in differenti contesti socio-culturali e in maggiore libertà»,<sup>27</sup> e per questo motivo l'uscita fisica dallo spazio galleria, e da ogni altro luogo riconoscibile come sede fissa, è un gesto dal valore fortemente simbolico che viene sottolineato, nelle comunicazioni successive, dall'indicazione di un'anonima casella postale CP 236 come unico contatto.

In coincidenza con la fine dell'esperienza della galleria, però, due dei quattro membri, Cosua e Colombani, scelgono di uscire dal gruppo per concentrarsi sulla produzione di opere più tangibili, per cui Ricerche Inter/Me-

23 D'Ars, n. 87, anno 1977, citato in *Regesto 70*, cit. p. 314.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

dia si riconfigura attorno a Camerani e Sitti con un maggiore coinvolgimento di Cavallina e l'avvicinamento di un altro critico, Emanuele Mattaliano.<sup>28</sup>

Per sottolineare lo spostamento dell'azione del gruppo verso una maggiore compromissione con i temi sociali e i luoghi dove se ne discutono i valori, la prima operazione di questa nuova fase è l'organizzazione di "La donna è mobile", una mostra didattica all'interno di uno stand del Festival de L'Unità di Copparo del 1977, in cui, attraverso una serie di stampe fotografiche di celebri opere d'arte del passato accompagnate da testi scritti, viene evidenziata la persistenza di certi cliché culturali sottesi alla rappresentazione della donna.

L'esigenza di mutare nettamente la propria modalità operativa, ormai sentita come estranea alle urgenze della società, porta a "Evento 77", che risulterà essere l'esperimento artistico più in linea con le ricerche in corso nei principali centri italiani, ma che nel panorama ferrarese resterà un caso isolato.<sup>29</sup> L'estate di quell'anno, momento in cui viene progettato l'evento, è segnata artisticamente dalla I Settimana internazionale della performance di Bologna<sup>30</sup> che vede riuniti per l'occasione una cinquantina tra i maggiori esponenti mondiali della performance e della body art, offrendo al pubblico la possibilità di fruire direttamente di un ricco catalogo delle ricerche in atto.

Nel testo introduttivo del catalogo di "Evento 77" si delineano accuratamente i caratteri del progetto, tra i quali il principale è il «tentativo di uscire dal tradizionale circuito dell'arte per rapportarsi direttamente all'ambiente sociale inteso come oggetto di studio da molteplici punti di vista, ma anche e soprattutto come contesto idoneo per impostare e condurre attività di ricerca».<sup>31</sup>

Gli spazi deputati all'arte, pubblici o privati che siano, con i loro relativi riti di comunicazione e fruizione culminanti nel momento dell'inaugurazione, sono quindi percepiti come un bozzolo protettivo ed elitario che impedisce una circolazione sociale dell'operare estetico. Il concept dell'evento intende mettere in crisi questo sistema prevedendo che trenta-

28 Ferrara (1946-1991).

29 M. Camerani, M. Cavallina, E. Mattaliano, M. Sitti (a cura di), *Evento 77*, catalogo della mostra, ottobre 1977-gennaio 1978, Edizioni Ricerche Inter/Media, Ferrara 1978.

30 R. Barilli (a cura di), *La performance oggi. Settimana internazionale della performance*, catalogo della mostra, Bologna, Galleria d'Arte Moderna, 1-6 giugno 1977, La nuova Foglio, Pollenza-Macerata 1978.

31 M. Camerani, M. Cavallina, E. Mattaliano, M. Sitti (a cura di), *Evento 77*, cit., p. XIV.

quattro artisti, tra italiani e stranieri, contattati dalla rete della quale faceva parte Perfetti, siano invitati a entrare, nell'arco di alcuni mesi, in comunicazione postale con uno o più dei ventisette destinatari ferraresi che si sono resi disponibili, spedendo loro delle comunicazioni estetiche secondo la propria poetica.<sup>32</sup> La città, intesa come tessuto connettivo, diventa quindi il teatro di questo dialogo, e la somma degli spazi privati dove si svolge la quotidianità di persone di diversa estrazione e formazione culturale dà come risultato un unico spazio pubblico.

Tra le preoccupazioni del gruppo c'è anche il fatto di evitare, per quanto possibile, un'appropriazione autoriale dell'evento: l'operatore estetico rifiuta ogni privilegio gerarchico e quindi Ricerche Inter/Media si propone come una stazione che si incarica di far scorrere nel modo più efficace tutte le situazioni innescate.<sup>33</sup>

Riguardo alle intenzioni politiche dell'operazione, la chiave di lettura proposta è incentrata sulla teoria marxista, secondo la quale tutte le diverse forze-lavoro sono vittime dell'espropriazione collettiva del lavoro da parte del sistema capitalistico indirizzato a produrre merci come valore di scambio, e quelle coinvolte in "Evento 77" non farebbero quindi eccezione. Di conseguenza, in questo frangente, per mettere in crisi il meccanismo produttivo che si basa sulla divisione del lavoro e sul conseguimento di un profitto, non verranno prodotte concrete opere d'arte da distribuire a un numero ristretto di persone, come avviene di norma nel sistema dell'arte, ma solo situazioni che creino una relazione tra figure distanti non solo geograficamente ma anche nel ruolo produttivo all'interno della società. Si tratta insomma di «capovolgere la divisione tradizionale del lavoro in socializzazione dei mezzi e dei modi di produzione» in vista di una riappropriazione collettiva.<sup>34</sup> Le posizioni dell'artista-produttore e del pubblico-consumatore vengono annullate facendo in modo che si sia allo stesso tempo produttori e consumatori delle singole operazioni.

---

32 Gli artisti che rispondono all'invito sono: Oreste Amato, Anna Banana, Julien Blaine, Paulo Bruski, Guglielmo Achille Cavellini, Michael Crane, Ricardo Cristobal, Vittorio Del Pieno, Bill Gaglione, Klaus Groh, S. Hitchcock, Armando Marrocco, Eugenio Miccini, Luca Patella, Lamberto Pignotti, Vitantonio Russo, Sarenco, Takahashi Shohachiro, Federico De Leonardis, Angela Ricci Lucchi, Jervant Gianikian, Michele Perfetti, Angelo Pretolani, Mara Cini, Romano Peli, Adriano Spatola, Renata Boero, Franco Vaccari, Daniel Santiago, Ulises Carrion, Edgardo Antonio Vigo, Giulia Niccolai, Luciano Ori.

33 M. Camerani, M. Cavallina, E. Mattaliano, M. Sitti (a cura di), *Evento 77*, cit., p. XVI.

34 *Ivi*. pp. XVI-XVII.

In sostanza, l'invito rivolto agli artisti non ha come scopo la costruzione di "opere" artistiche che i destinatari dovrebbero fruire come tali, ma esorta a un rapporto tra mittente e destinatario che stimoli certi comportamenti<sup>35</sup> e possibilmente ne modifichi in qualche misura i ruoli. Naturalmente, però, non tutti gli artisti rispondono assecondando perfettamente questo auspicio accennato nella lettera di invito: alcuni inviano oggetti volti soprattutto a dare notizia di sé, in linea con i dettami più tipici della Mail art. Si va da Sarenco, che spedisce a due indirizzi una poesia visiva per ciascuno in cui dichiara «caro michele la scrittura non è il mio forte» e «io non dipingo e non scrivo io vivo», allo spagnolo Ricardo Cristobal che invia una decina di cartellini su cui sono timbrati suoi slogan sull'arte (ad es. *el arte (co)rompe*), a Lamberto Pignotti che si spinge a mandare a tutti i ventisette indirizzi una più ermetica «poesia invisibile». Sono operazioni classiche nella pratica della Mail art e che si esauriscono in una comunicazione unidirezionale, ribadendo implicitamente però la diversità di fondo tra «mittenti-artisti» e «destinatari-persone comuni».<sup>36</sup> Altri, focalizzando il principio di reciprocità, spostano il baricentro dell'operazione verso il destinatario e ne sollecitano la partecipazione attiva. Ad esempio, Guglielmo Achille Cavellini spedisce a tutto l'indirizzario il suo libro di memorie *Incontri/scontri nella giungla dell'arte* ma con acclusa una cartolina affrancata su cui scrivergli un breve commento. Altri ancora fanno un passo ulteriore invitando a svolgere delle azioni su oggetti intenzionalmente incompiuti, come disegni, fotografie o grafici, di cui i destinatari diventavano quindi gli indispensabili risolutori. È il caso di Giulia Niccolai, che spedisce dieci cartoline siglate ciascuna con una lettera, invitando i destinatari a ricostruire due parole nascoste; di Michele Perfetti, che invia tre telepoesie consistenti in un cruciverba da integrare a proprio sentimento; del giapponese Takahashi Shohachiro, che spedisce un ideogramma che può significare sole e giorno e invita a documentarne la composizione che il destinatario sceglierà; dell'americano Michael Crane, che spedisce a ognuno dei suoi sei interlocutori istruzioni per performance differenti. Più provocatoria l'offerta di Adriano Spatola, che fa arrivare all'artista Maurizio Bonora una cinquantina di etichette con la propria firma chiedendo al destinatario di apporle alle sue sculture, proponendogli quindi un gesto di temporanea auto-espropriazione dell'opera.

Ci sono poi artisti che, esplorando maggiormente le potenzialità dell'evento, intendono sfruttare il carattere più prettamente comunicativo del

35 *Ivi*, pp. XVII.

36 Tali definizioni sono presenti nel testo in catalogo.

mezzo postale, spostando il baricentro dell'operazione direttamente *sul* vissuto del destinatario, ed è quindi interessante citare alcune reazioni. Franco Vaccari propone un'*Azione a distanza* che consiste nella richiesta di documentare in un apposito modulo con una coppia di fotografie lo spostamento di un oggetto o persona e di spedirglielo; Luca Patella invia a tutti gli indirizzi un numero della sua "Gazzetta Ufficiale" e una lettera dove prega di inviargli a loro volta qualcosa di loro stessi con la massima libertà espressiva, qualcosa come un pensiero o un sogno o la foto dell'ambiente dove vivono e, se lo conoscono già, anche un pensiero sul suo lavoro di artista. Il pompiere Eugenio Neri gli risponde con il foglio matricolare del corpo dei Vigili del Fuoco su cui sono indicati i dati somatici, il titolo di studio, lo stato di famiglia ecc. e rilancia con un manoscritto dove chiede «tu! chi sei? che cosa fai?» incollando due pezzi di scotch colorati per indicare il colore che preferisce e quello che invece non gli piace. Luciano Ori spedisce una cartolina con una sua poesia visiva fornendo la posologia su come guardarla e chiedendo di rispondere a due domande: cosa significa per loro e cosa ha significato (sic). Il meccanico Roberto Biavati con affabile franchezza gli scrive di non aver capito nulla ma che vorrebbe essere aiutato, e rilancia a tono mandandogli la foto di un anziano corredata a sua volta da indicazioni per osservarla («soffermati più volte a pensare chi sarà costui») e dalla domanda «cosa significa per te questa foto?» Purtroppo non è documentata la contro-risposta di Ori, ma abbiamo l'ulteriore replica di Biavati, una lettera articolata dove ribadisce la sua incomprensione ma nega ogni atteggiamento di rifiuto da parte sua e anzi afferma una fede nell'arte. Il gap, com'è ovvio, è di ordine culturale, e lo stesso Biavati lo riconosce imputando implicitamente all'artista una certa ingenuità per non averne tenuto conto. Colpisce in questo scambio lo sforzo da parte del destinatario di riprodurre il proprio spaesamento nell'artista attraverso quella fotografia priva di informazioni, che a suo modo dimostra l'essere già entrati in un certo tipo di linguaggio, un contatto stabilito sul piano estetico.

È comunque prevista anche un verifica finale dell'evento che si svolge nel marzo dell'anno successivo. Nel centro civico di Pontelagoscuro, quartiere periferico caratterizzato dalla presenza del petrolchimico, viene organizzato un laboratorio aperto di una settimana dedicato «all'uso e alla sperimentazione da parte dei cittadini di strumenti audiovisivi per realizzare insieme materiali fotografici, stampati, video, sonori ecc.»,<sup>37</sup> occasione nella quale la cittadinanza e i destinatari coinvolti nel progetto sono invitati a incontrarsi e a esaminare tutta la documentazione raccol-

---

37 *Ivi*, p. 111.

ta, oltre che ad assistere al *re-enactment* di alcune azioni proposte dagli operatori estetici.

### *Disseminazioni di una pratica politica*

Il 1978 è un anno di pausa e di riflessione sull'esperienza svolta fino a quel momento. I membri del gruppo percepiscono un sostanziale disinteresse da parte del resto della comunità artistica ferrarese, che sembra continuare a prediligere linguaggi e spazi più canonici.

In quell'anno la Galleria Civica della vicina città di Modena organizza la mostra "La pratica politica: il sistema dell'arte e il tessuto sociale",<sup>38</sup> che documenta le posizioni di artisti legati alla critica istituzionale come Hans Haacke, Joseph Kosuth, il gruppo Art & Language, e quelle di italiani coinvolti nel sociale come Ferdinando De Filippi, Gianni Emilio Simonetti e Francesco Matarrese, un ventaglio di ricerche che costituiscono in quel momento senz'altro dei riferimenti per il percorso intrapreso da Inter/Media.

La modalità operativa del gruppo ha preso decisamente la strada della perdita del centro in opposizione al circuito ufficiale. Questo orizzonte invita all'esplorazione di linguaggi fino a quel momento non esaminati, come quello sonoro.<sup>39</sup>

Lo stimolo in questo senso giunge dalla disponibilità offerta nell'aprile dell'anno seguente da una delle numerose radio libere locali di quegli anni attiva a Ferrara, Radio Notte, ad ospitare il progetto *Interferenza*,<sup>40</sup> una serie di comunicazioni sonore che si manifestano come disturbi che mettono in crisi i consueti codici di ascolto radiofonico, una «frattura con carattere di incidentalità all'interno delle trasmissioni radio quotidiane».<sup>41</sup> (ill. n 23)

38 *La pratica politica: il sistema dell'arte e il tessuto sociale*, Modena, Galleria Civica, 17 febbraio-18 marzo 1979. Cfr. <http://www.comune.modena.it/galleria/bookshop/cataloghi/la-pratica-politica-il-sistema-dellarte-e-il> (ultimo accesso il 20/11/2016)

39 Non bisogna dimenticare il fatto che nel 1977 viene pubblicato il volume *Off Media* di Germano Celant, dove si ricapitolano numerose esperienze di questo tipo. Camerani dichiara il suo interesse verso questo testo durante quegli anni.

40 *Interferenza*, a cura di Ricerche Inter/Media, aprile 1979. Con la partecipazione di: Horacio Zabala, Steven Hitchcock, Paul Carter, G. Achille Cavellini, Michele Perfetti, Ian Murray, Vittore Baroni, Daniel Daligrand, Maurizio Goldoni, Piero Simoni, Angelo Pretolani, Paulo Bruscky, Leonhard Frankduch, Gianni Becciani, Alberto Galligani, Maurizio Camerani, Lamberto Pignotti, Takahashi Shohachiro, Robin Crozier, Mit, Emanuele Mattaliano, Nello Castaldo, Mara Sitti.

41 Dal comunicato *Interferenza* (documento conservato nell'archivio privato di Maurizio Camerani).

Anche questa volta ci si basa sul patrimonio di contatti con artisti internazionali già utilizzato per “Evento 77”, artisti ai quali Inter/Media chiede dei materiali sonori a propria discrezione che verranno inseriti nel corso della normale programmazione, interrompendo soprattutto la messa in onda delle canzoni. La logica è quindi quella dell’intrusione e i materiali raccolti consistono soprattutto in interventi di musica concreta e letture di testi poetici. Il fine è di spiazzare l’ascoltatore per indurlo a una maggiore consapevolezza del proprio ruolo, interrompendo la routine dell’ascolto inteso come sfera dello svago e del tempo libero.

L’esperienza viene subitaneamente raccolta dall’informazione nazionale, con la segnalazione nella rubrica di Francesco Vincitorio su “L’Espresso”. Nel giro di pochi mesi il gruppo viene contattato dalla Rai, che in quel momento sta preparando una serie di interventi sonori per una nuova trasmissione di Radio Uno a cura di Armando Adolghiso e Pinotto Fava intitolata “Fonosfera. Segmenti, percorsi e dinamiche sonore in una proposta di laboratorio”.<sup>42</sup> Il programma intende recuperare i comportamenti, le pratiche e i linguaggi delle avanguardie storiche a partire dal Futurismo, e proseguire, aggiornandola alle nuove forme espressive, la sperimentazione radiofonica degli anni Sessanta e Settanta, coinvolgendo soprattutto artisti e operatori provenienti dal teatro. Si stabiliscono collaborazioni non solo con le neoavanguardie ma con tutte le aree di intervento estetico, sinestetico, mediale e anche politico: dalla musica d’assalto alla videoarte, dal cinema sperimentale alla performance,<sup>43</sup> e i generi tipici della programmazione radiofonica vengono così messi in discussione elevando il mezzo stesso a protagonista assoluto di ogni operazione.<sup>44</sup>

Il gruppo propone un progetto ai curatori della trasmissione, i quali accettano ospitandoli negli studi per i tre giorni che serviranno a preparare il materiale. Il risultato consiste in *Opera Organizzata n. 5*, una narrazione

42 In onda dal 1978 al 1980 e poi, dal 1981 al 1990, in forma di sezione nell’ambito del programma Audiobox Rassegna internazionale di ricerca sonora. “Laboratorio in atto” perché le opere erano tutte realizzate in Via Asiago, sede della radio.

43 Tra coloro che parteciparono: Alberto Grifi, Giordano Falzoni, Christina Kubisch, Walter Branchi, Michela Mollià, Arrigo Lora Totino, Teresa De Santis, Vittore Baroni, Corrado Costa, Rod Summers, Vittorio Gelmetti, Walter Ruttmann, Lamberto Pignotti, Giuliano Zosi, ecc. Si segnala inoltre la presenza di artisti visivi come Ferruccio Ascari, Luca Patella, Gianfranco Baruchello, Valerio Miroglio; gli stessi Falzoni e Pignotti erano attivisti soprattutto nell’ambito della pittura, della grafica o della poesia verbale.

44 P. Fava, *Verso una teoria della prassi: Audiobox tracce di un percorso controverso*, in <http://www.alvincurran.com/writings/Fava%20on%20Curran,%20Italian.pdf> (ultimo accesso il 20/11/2016).

della durata di una ventina di minuti in onda il 28 dicembre 1979 che mette in scena un'ipotetica passeggiata notturna nella corso della quale vengono incontrate le personalità più celebri e influenti del mondo dell'arte,<sup>45</sup> a cui sono di volta in volta riportate comunicazioni ironiche e dissacranti. Questo materiale avrà poi una vita più lunga della durata della trasmissione perché "Audiobox", il programma che dopo il 1980 ingloba "Fonosfera", realizzerà una serie di serate dal vivo che vedranno il lavoro di Inter/Media utilizzato nelle tappe di Pavia e Genova.

### *Agire sul sistema da fuori e da dentro*

Nel lasso di tempo che intercorre tra *Interferenza* e *Opera Organizzata n. 5*, Ricerche Inter/Media riesce a realizzare anche altri progetti. In giugno è la volta di un'azione dal vivo a Bologna, dove un gruppo di artisti coordinati da Concetto Pozzati organizza il convegno "Autonomia critica dell'artista"<sup>46</sup> per discutere della crisi del sistema e del rapporto con il mercato e con le istituzioni. Si tratta di una manifestazione della cultura ufficiale e al termine della prima giornata, quando è prevista una tavola rotonda, Inter/Media mette in atto una occasione operativa proponendo *Opera Organizzata n. 3. 1° Convegno nel convegno internazionale degli artisti*.<sup>47</sup>

45 Le comunicazioni sono rivolte a: Renato Nicolini, Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna, Giovanni Testori, Concetto Pozzati, Mario Diacono, Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Franco Farina (mettendo a rischio i rapporti di buon vicinato con le Gallerie d'arte moderna di Ferrara), Francesco Vincitorio, Umberto Eco, Renato Guttuso, Giuseppe Corticelli, Flavio Caroli, Enrico Crispolti, Giovanni Carandente e Dario Argento. Cfr. Volantino di *Opera Organizzata n. 5*, Archivio Camerani.

46 Si tratta del 1° Convegno Internazionale degli Artisti: "Autonomia critica dell'artista", Bologna, Palazzo dei Congressi, 7-8 Giugno 1979. Cfr. C. Cerritelli, *Bologna e dintorni*, in C. Pirovano, *La pittura in Italia. Il Novecento/2 1945-1990*, Electa, Milano 1993. «L'esigenza di definire – scrive il critico – un nuovo ruolo dell'artista in rapporto alle istituzioni e al mercato si congiunge ad una riflessione sulla coscienza autocritica del fare artistico attraverso un interessante ventaglio di interventi di artisti provenienti da tutto il mondo, da Vito Acconci Daniel Buren, da Piero Dorazio a Jannis Kounellis, da Louis Cane a Richard Hamilton, con Concetto Pozzati come referente organizzativo bolognese. Una susseguente tavola rotonda di artisti emiliani presso la sede dell'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche tenta di applicare queste esigenze alla realtà artistica della regione, sia come carattere rivendicativo sia come approfondimento teorico del problema arte-lavoro» (p. 479).

47 Si deduce che "Evento 77" fosse quindi considerata l'*Opera Organizzata n. 1* e *Interferenza* la n. 2.

Sfruttando sempre il canale postale, il gruppo presenta una mozione di dissenso rispetto agli assunti programmatici del convegno e porta a sostegno le dichiarazioni raccolte, sempre per via postale, da artisti di varie nazionalità sul «diritto di operare in termini autonomi».<sup>48</sup> (ill. n. 22) L'infiltrazione assume la forma di una performance, con Camerani, Sitti e Mattaliano che, mescolati all'uditorio, al termine di ogni intervento in scaletta si alzano in piedi e distribuiscono le comunicazioni ricevute. È però un fatto degno di attenzione che, al di là di questa presenza, Bologna non sia e non diventi mai in futuro un centro di riferimento e di scambio per Inter/Media, lontananza che si può spiegare con l'orientamento prevalente delle ricerche artistiche di quella città verso la nuova pittura e scultura (nonostante l'azione in controtendenza portata avanti per molti anni dalla Galleria G7).

Immediatamente dopo il convegno di Bologna, si inizia a elaborare l'*Opera Organizzata n. 4* con cui partecipare a un altro convegno su "Arte e pratica politica" organizzato a Parma nel mese di giugno. Negli intenti del gruppo c'è la volontà di dimostrare "la possibilità di costruzione di un processo artistico tramite l'applicazione del principio: arte come pratica politica dell'arte, in contrapposizione ai contenuti e ai metodi della pratica politica dell'arte ufficiale e delle sue istituzioni".<sup>49</sup> Ciò, come si è visto già nel caso bolognese e nella collaborazione in quel momento attivata con Radio Uno, non implica un boicottaggio o una fuga dalle occasioni offerte dalla cultura ufficiale, ma una partecipazione che metta la loro logica operativa in condizione di stress.

### *Rispondere ai mutamenti del contesto*

Nel 1980 la Biennale di Venezia, sotto la direzione di Luigi Carluccio, dedica la mostra del Padiglione Itala a una retrospettiva quasi in tempo reale delle ricerche di punta del decennio appena concluso, iniziando con prontezza un processo di analisi e storicizzazione.<sup>50</sup> In una scelta di questo tipo è implicitamente suggerito che la vicenda presa in esame sia giunta a una svolta, o per altri versi si sia addirittura conclusa. È una sensazione,

48 *Ibid.* Rispondono gli artisti brasiliani Frank Duch e Paulo Bruscky, il francese Daniel Daligrand, lo statunitense Mit, il portoghese Ernesto De Sousa, il tedesco dell'est Ruth Wolf Rehfeldt e il polacco Andrzej Wielgosz.

49 *Ibid.*

50 Si veda: L. Carluccio (a cura di), *Gli artisti degli anni '70*, Venezia, Padiglione Italia, 1980. Anche F. Zanella, *Esposizione come testo. La rilettura degli anni Settanta a Venezia nel 1980*, in C. Casero, E. Di Raddo, *op. cit.*, p. 185-186.

evidentemente già diffusa, che viene espressa a chiare lettere anche nelle premesse del successivo progetto di Inter/Media.

Nel 1980, difatti, è la volta di “Babilonia. Eventi poetici in progressione”, un evento pubblico della durata di un giorno che ha luogo nella quattrocentesca Rocca Possente di Stellata, luogo particolarmente suggestivo situato sul greto del Po e restaurato poco tempo prima.<sup>51</sup> La scelta della Rocca non è legata solo a motivazioni estetiche ma anche al fatto che l'amministrazione comunale di Bondeno aveva reso nota la propria disponibilità a destinarla ad eventi culturali con un piccolo finanziamento per chi si fosse proposto come organizzatore. Anche in questo caso si tratta di interventi che mescolano diversi linguaggi, ma contrariamente a “Evento 77” si richiede la presenza effettiva degli artisti.<sup>52</sup> (ill. n. 20)

Dal punto di vista disciplinare, si tratta di un progetto molto trasversale perché vengono coinvolti anche gruppi teatrali, poeti e musicisti, con la cittadinanza di Stellata che partecipa al clima di festa organizzando il rinfresco. Anche in questo caso, l'ispirazione per un evento come questo che intende ibridare performance, poesia e arti visive giunge dall'attività del Gruppo 70.<sup>53</sup>

51 M. Camerani, M. Cavallina, M. Sitti (a cura di) *Babilonia. Eventi poetici in progressione*, catalogo della mostra -Ricerche Inter/Media-, Stellata di Bondeno, 21 settembre-5 ottobre 1980.

52 Partecipano all'evento: Armando Adolghiso, Luciana Arbizzani, Vittore Baroni, Maurizio Camerani, Massimo Cavallina, Centro Ti Zero, Centro Uh!, Coop. La morte e la maschera, Collettivo La Palma, Bruno Damini, Flavio Ermini, Alessandra Frabetti, Alberto Galligani, Maurizio Goldoni, Massimo Gualtieri, Gian Ruggero Manzoni, Enzo Minarelli, Eugenio Miccini, Marco Pachetti, Michele Perfetti, Guido Savio, Santo S.A., Mirko Servetti, Simposio Differante, Mara Sitti, William Xerra.

53 Il Gruppo 70 realizza due interventi seminali in questo senso: *Homo Technologicus*, con Antonio Bueno in veste di pittore e Giuseppe Chiari in quella di musicista, realizzato in occasione del secondo convegno del Gruppo 63 a Reggio Emilia (1964), e *Preistoria Contemporanea*, con Bueno e Pignotti pittori e Chiari e Bussotti musicisti alla mostra Luna Park organizzata dal Gruppo 70 alla Galleria La Vigna Nuova di Firenze (1965). Fonte di ispirazione del gruppo è soprattutto Fluxus, movimento fondato da George Maciunas nel 1962. Fluxus allaccia rapporti con il contesto italiano fin dall'anno della sua fondazione, quando al Fluxus internazionale Festpiele neuester Musik di Wiesbaden il musicista d'avanguardia americano Frederic Rzewski esegue *Gesti sul piano* di Giuseppe Chiari. L'anno successivo Chiari fonda il Gruppo 70 e partecipa di persona al Festival di Dusseldorf. Successivamente entreranno in Fluxus anche Gianni Emilio Simonetti e Sylvano Bussotti. Nel corso degli anni Settanta diversi artisti legati a Fluxus frequentano l'Italia stringendo rapporti con galleristi e collezionisti come Gino Di Maggio, Rosanna Chiessi, Francesco Conz e Luigi Bonotto.

L'evento si articola in due momenti: il giorno dell'inaugurazione, dalla metà del pomeriggio fino a tarda sera, si svolgono performance, azioni di gruppo, letture di testi poetici, sperimentazioni di media tecnologici; i giorni successivi le installazioni e i residui di ciò che è accaduto resteranno visibili, ma con l'aggiunta di tutti i materiali che possano aiutare il visitatore a ricostruire con la maggior completezza possibile ciò che è stato: documentazione fotografica, video e sonora, esposizione dei progetti iniziali e interviste agli artisti. Come è esplicitato dal sottotitolo "eventi in progressione", la giornata prevede che le azioni siano strutturate in sequenza tra di loro secondo una precisa scaletta e praticamente senza soluzione di continuità tra esterno e interno della Rocca, in modo che ogni artista abbia il proprio momento di attenzione e si produca un climax che culmini infine in un simbolico lancio di fuochi d'artificio.

Le motivazioni che portano il gruppo a questo secondo evento sono legate al senso di disorientamento provato di fronte al decennio che si apre.<sup>54</sup> Nel mondo dell'arte si intravedono indizi che indicano una netta discontinuità rispetto alle ricerche degli anni Sessanta e Settanta, e forse non potrebbe essere diversamente, visti i cambiamenti che si stanno manifestando nella società.

I membri del gruppo si rendono conto che le poetiche e situazioni alla radice delle loro pratiche non sono più riproponibili in un contesto culturale che sembra orientato a una normalizzazione, ciò che nel linguaggio del costume verrà poi definito come il fenomeno del "riflusso". In quest'ottica, si polemizza con la diffusione della cosiddetta Nuova pittura o Nuova scultura – si pensi ovviamente alla Transavanguardia e ai fenomeni dei Nuovi-nuovi e degli Anacronisti – in quanto il ritorno ai linguaggi classici implicherebbe necessariamente la restaurazione di una concezione dell'artista che si pensava ormai storicamente superata. Indizi di un ritorno all'ordine, quindi, a cui "Babilonia" vuole replicare con una proposta operativa.

Per dare un'idea più precisa della struttura dell'evento, in catalogo è riportata anche la cronologia dell'intera giornata, di cui può essere utile riproporre la parte iniziale: sul palco allestito accanto alla fiancata esterna della Rocca che sfrutta l'argine della strada come teatro naturale per il pubblico, Luciana Arbizzani legge alcune poesie e poi, coadiuvata da un performer, «interpreta foneticamente dei testi visivi» per «liberare la comunicazione del codice di senso e di significato, nel recupero dell'oltre la storia»; al termine di questo momento il pubblico si può spostare sulla terrazza della Rocca dove il Simposio Differante ha realizzato un'installazio-

---

54 Dal testo in apertura di catalogo a firma del gruppo.

ne costituita da multipli di magliette serigrafate con la scritta “Arte Complessiva”, inzuppate d’acqua e stese ad asciugare su fili da bucato; si torna quindi fuori, attorno al palco, per la lettura dei testi poetici di Gian Ruggero Manzoni e intanto, all’interno, Mara Sitti realizza una performance interagendo con una distesa a tappeto di sue opere su carta; nel frattempo Michele Perfetti, a pochi metri da lei, scompagina un proprio testo e al termine si sposta all’esterno dove, mentre legge altri testi, un performer “danza le parole”; all’interno intanto è stato installato su di un leggio la rielaborazione critica del libro *Le affinità elettive* (rilegato con quattro colle, quanti ne sono i protagonisti) operata da Armando Adolgo; nel sotterraneo Camerani realizza la scritta “Altrove” con l’argilla sedimentata sulla pavimentazione da secoli di piene del Po mentre una proiezione astratta di colori illumina una massa sferica in magmatica evoluzione in un angolo buio dello spazio. E via di seguito. (ill. n. 21)

Fra gli altri, merita un citazione l’opera consumabile di Bruno Damini che sopprime con un solo gesto l’aura dell’opera d’arte e la funzione demiurgica che continua a essere attribuita all’artista:<sup>55</sup> una damigiana da 54 litri di Sangiovese con la canna, fiaschi vuoti e bicchieri a disposizione del pubblico che spontaneamente berrà, disseminandoli vuoti nelle sale della Rocca. L’opera nel corso del tempo va incontro al capovolgimento delle condizioni iniziali – damigiana vuota, fiaschi e bicchieri sporchi – con l’operatore assente (ha spedito solo il progetto) e il pubblico che ne diventa l’esecutore inconsapevole. Simposio Differante a sorpresa colloca una sottile vasca d’acqua all’ingresso della Rocca, in modo che chi voglia entrare debba per forza lasciare delle tracce bagnate e, a seguire, Alessandra Frabetti presenta, seduta con le spalle al pubblico e attrezzata con dei testi da leggere e un caricatore di diapositive, un intervento didattico sui rapporti tra arte e seduzione erotica. Il gran finale, come si diceva, è letteralmente esplosivo, in quanto Eugenio Miccini omaggia Apollinaire prima scrivendo con il fuoco sul prato la parola “Calligrammi”, e poi – con il titolo *Poesie a perdere* – lanciando nel cielo notturno dei razzi su cui sono state legate poesie anonime.

### *Una rete internazionale di gruppi autonomi*

Il 1981 è un anno molto intenso che vede il gruppo compiere un salto di qualità entrando a far parte di un sistema internazionale di artisti che mili-

55 Questa interpretazione dell’intervento è proposta in catalogo da un testo del gruppo.

tano al di fuori del mercato. Sette partecipazioni a eventi e festival internazionali si susseguono velocemente tra la primavera e l'estate: in marzo Camerani rappresenta<sup>56</sup> Inter/Media a "Espace Nomade" di Besançon; ad aprile è al Centro Cairn di Parigi per "Grand Dieu! Epargnon ceda à notre pays" e a Strasburgo per "Art Aujourd'hui. Semaine internationale de la performance"; in luglio è poi a Caserta per "Cambiacanale! Radio-teleperformance in diretta"; in agosto invece è Mara Sitti a partecipare ad "Alternativa. Festival internazionale de arte visiva" ad Almada in Portogallo. Tutto ciò indica come il gruppo sia ormai conosciuto negli ambienti di ricerca europei e i suoi contatti si siano espansi ben oltre la rete legata alla Mail art, segnando in qualche modo una definitiva emancipazione dall'influenza di Perfetti.

Già prima dell'inizio del vorticoso tour, però, la Sitti ha deciso di limitare il proprio coinvolgimento in Inter/Media: rappresenterà il gruppo con dei propri lavori ma non sarà più coinvolta nell'ideazione e organizzazione di eventi.

Ricerche Inter/Media a questo punto sopravvive come etichetta di un'attività ormai esclusivamente di Camerani, che nel mese di maggio, nel momento più intenso, riesce anche a organizzare "Le pagine seguenti" alla Casa dell'Ariosto di Ferrara, una mostra di esoditoria relativa alle riviste e a fogli autoprodotti che si erano imposti nell'ultimo decennio come fucina di ricerche poetiche ed artistiche.<sup>57</sup> Nell'esposizione è messa a disposizione dei visitatori una selezione di pubblicazioni italiane e straniere che circolano attraverso canali non-ufficiali o semi-ufficiali. L'interesse di Inter/Media verso la forma-rivista è facilmente intuibile se si pensa a come,

56 Con la performer Francesca Taddei.

57 M. Camerani, M. Cavallina, E. Mattaliano e M. Sitti (a cura di), *Le pagine seguenti. Riviste autogestite di ricerca poetica ed artistica*, Centro di Documentazione Ricerche Inter/Media, catalogo della mostra, Ferrara, Casa dell'Ariosto, 9-30 maggio 1981. Alla mostra sono presentate le riviste: Abracadabra, Aerosol, Anterem, Arte Postale, Art In Opposition, Artist's Union, L'Assioma Infranto, Atrib17139, Barbablù, Bazillus, Bezoar, Bulletin de Liaison, Cairn, Carpeta, Colibri, Commonpress, Doc(K)s, Doppio, Ephemera, Fetiche Journal, Fuck, Ghen, Harpoon, Imprinting, Intergruppo, Lettera, Lotta Poetica, Magazzini Criminali, Mèla, Myself, Na, Neon De Suro, North, Offerta Speciale, The Oxidized Look, Percorsi, Prop, Punho, Raideur Digeste, Rubber Stamp Books, Signpost, Soft Art Press, Sorbo Rosso, Squero, Steve, Tam Tam, Techne, Texto Poetico, Theatre Du Silence, Uh!, Umbrella, Le Vigie Des Minuits, Polaires, Vile, Zeta. In merito si consiglia di consultare il catalogo della Rassegna dell'Esoeditoria italiana, 1971 e anche G. Maffei, P. Peterlini, *Riviste d'arte d'avanguardia: esoditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Sylvestre Bonnard, Milano 2005.

fin dagli inizi, il gruppo abbia svolto una costante indagine sulle forme alternative di comunicazione estetica. Ciò che interessa di questo specifico strumento è la sua natura flessibile che permette di andare oltre una funzione puramente informativa, addirittura oltre la parola e oltre la pagina, per offrirsi invece come laboratorio non convenzionale di sperimentazione e di confronto tra le diverse poetiche. L'intenzione è di dare valore a una forma di produzione che si pone al di fuori dei circuiti economici e soprattutto alla rivista come oggetto in sé. Di questa, intesa come prodotto escluso da ogni livellamento standardizzante, si esaltano le scelte tipografiche e la materialità grezza e immediata che la costituisce secondo caratteristiche non distanti da certi esiti dall'Arte povera. È naturalmente un riconoscimento implicito del debito che il gruppo ha contratto agli inizi della sua attività verso quei poeti visivi che per primi hanno sistematicamente forzato i limiti della pagina scritta.

In una seconda pausa ricavata nel calendario delle partecipazioni esterne, a settembre Inter/Media torna a lavorare in casa con "La perdita del centro", un secondo evento pubblico che poggia sul dialogo tra installazioni e performance riprendendo il modello collaudato con "Babilonia". Questa volta i giorni dedicati all'evento performativo diventano due e lo spazio di azione si fa più composito con il coinvolgimento di ben tre luoghi: alla Rocca di Stellata, che mantiene il ruolo di campo-base, si aggiungono difatti la Casa dell'Ariosto e la Sala della Consolazione a Ferrara,<sup>58</sup> (ill. n. 24) una triangolazione che implica un notevole investimento di energie. La "perdita del centro" a questo punto è anche un'esperienza reale offerta al pubblico, che deve coprire una trentina di chilometri per seguire lo sviluppo del programma. È uno spostamento fisico senz'altro spiazzante che contesta la consueta posizione passiva e contemplativa. Gli artisti invitati sono diciassette tra singoli e gruppi, ma questa volta solo meno della metà sono italiani essendo nove i soggetti provenienti da Francia, Inghilterra e Portogallo.<sup>59</sup> Diversamente da "Babilonia", il clima generale questa volta è più

58 Cfr. M. Camerani (a cura di), *La perdita del centro*, Ricerche Inter/Media, catalogo della mostra, Bondeno – Rocca Possente di Stellata, Ferrara – Casa di Ludovico Ariosto e Sala della Consolazione, 19 settembre-10 ottobre 1981, Cartografica Artigiana, Ferrara 1981. I giorni 19 e 20 settembre sono dedicati interamente alle performance.

59 Partecipano dall'Italia: Centro Uh! (Angelo Pretolani, Roberto Rossini), Armando Adolgo, Ettore Ghinassi, Ricerche Inter/Media (Maurizio Camerani, Mara Sitti), Anna Comba, Agostino Mazzola, Santo S.A., Simposio Differante, Sergio Maroncelli; dalla Francia: Pap Circus (Maurice Horde, André Magnin), Feu Rouge International (Mikaelle K., Patrice), A la limite (Eric Colliard, Schmel), Franck

drammatico e teatrale, con diverse performance che rimandano a una sfera primordiale in cui agiscono corpi nudi.

Intitolare questo evento alla perdita del centro, assioma già utilizzato da Camerani per indicare la volontà di distacco dalle modalità e dagli spazi canonici del sistema dell'arte, non significa solo dichiarare una posizione antagonista rispetto al fatto che nell'arte ogni progetto – di opera ma anche di carriera – debba per forza sottostare a una gerarchia organizzata attorno a un riferimento assoluto, ma affermare un'interpretazione dello stato dell'arte alla luce del pensiero postmoderno.

La posizione del gruppo è espressa nello testo firmato da Carlo Gentili in catalogo in cui, facendo riferimento alle riflessioni di Portoghesi e Bonito Oliva, si dichiara una posizione in contrasto verso le correnti poveriste e concettuali. Si delinea come negli ultimi anni, nelle arti visive si sia verificato un salto di qualità che riguarda una nuova forma di temporalità che contraddice l'ideologia del nuovo e della forma che ha dominato tutta l'arte dall'epoca delle avanguardie storiche. Questa ideologia è determinata da una visione evoluzionistica che privilegia il progetto rispetto alla realizzazione, per inseguire un aggiornamento nei confronti di istanze sociali e politiche in continua evoluzione. Le ricerche della post-avanguardia si vogliono dunque liberare da questo schema non andando controcorrente, ma muovendosi "a-traverso" nel recupero di categorie dismesse dal mondo dell'arte, ovvero la soggettività e la manualità, utili a far riemergere elementi più profondi e strutturali come la provvisorietà, la contraddizione, la mutevolezza. È un processo di liberazione dell'atto artistico dall'ideologia. Sembra finita la stagione in cui la riflessione dell'artista sul proprio operare sostituiva addirittura l'opera stessa, la cui legittimazione finiva per essere affidata a un sistema di valori che faceva riferimento a criteri extra-artistici.

È dunque il centro di questo sistema concettuale che deve essere abbandonato. Perdere il centro in questa situazione significa quindi ritrovarlo nella libertà della propria opera di muoversi nella direzione che preferisce, svincolata da preoccupazioni di legittimazione. Ci sono comunque generi che si sono affermati con il concettuale e che gli sono sopravvissuti, come la performance, che però è intesa dal sistema delle arti come una modalità di espansione della categoria artistica separata dal vivere in quanto mette in scena la sua rappresentazione, e torna quindi a ripristinare quell'illusorietà dell'arte che apparentemente combatte. Privilegia ancora una volta il mentale, e quindi è sottomessa all'ideologia e funzionale al ripristino del sistema.

---

Na, Guy Lozac'h, Werner Rohmann; poi gli inglesi The Event Group, l'olandese Rod Summers e il portoghese Manoel Barbosa.

Le performances proposte nella “Perdita del centro” invece possiedono due caratteristiche che le pongono all’opposizione di una scena teatrale: una temporalità irreversibile, che si consuma con l’azione e non può essere conservata in alcun modo, e uno spazio induplicabile, ossia non sostituibile, matrice stessa della performance (è lo spazio a istruire la performance, che non può quindi essere progetto) e quindi capaci di raggiungere il massimo della disseminazione. Solo così, mollando finalmente gli ormeggi e abbandonando l’ideologia, arte e vita possono arrivare a confondersi.

La maggior parte dei lavori nascono quindi dallo stimolo del luogo, alcuni addirittura frutto di una semi-improvvisazione, e per questo il programma delle due giornate viene steso solo la mattina del primo giorno alla Rocca. Mara Sitti installa in una delle sale tre bandiere inventate di stati immaginari (*L’état c’est moi*), Manoel Barbosa realizza una serie di forme ancestrali con pietre ed elementi trovati sul posto (*Iors*). Con l’intervento di Camerani (*Energie*) il baricentro delle azioni inizia a spostarsi fuori dall’involucro dell’edificio: il suo lavoro prende avvio nel sotterraneo, quasi continuando quel dialogo tra gesto e proiezioni di luci affrontato in “Babilonia”, ma questa volta il pubblico è confinato sul terrazzo della Rocca e percepisce ciò che accade solo attraverso un monitor a circuito chiuso; poi l’azione si sposta all’esterno e permette una visione diretta, sebbene a distanza, del momento in cui viene accesa con il fuoco la parola “Altrove”. Illuminato dai fari di un’automobile, il Centro Uh! tratteggia davanti alla Rocca la scena di un possibile crimine affidando a una radiolina il commento esterno in una sovrapposizione di suggestioni noir e citazioni letterarie che mescolano D’Annunzio, Foscolo e la Chanson de Roland (*Radio Dallas*). La deriva si accresce con Werner Rohmann, che a sera inoltrata attraversa la boscaglia alla luce del fuoco di torce e si addentra fino al greto del Po dove inscena un rito primordiale di nascita e di morte attorno a una grande pozza naturale. I Pap Circus si spingono nella dimensione viscerale di un cibarsi scomposto e animalesco relazionandosi con un “santino” del papa (*Bestemmia n. 2*) mentre Frank Na crea sculture luce col fumo di una sigaretta (*Concerto in un disco di luce*) e The Event Group, alla sera, nel cortile semi-abbandonato della Sala della Consolazione, prepara un pasto per i gatti randagi che vi abitano (*Cucinare una percezione*).

Alcuni elementi ritornano in più lavori, come il nudo, il fuoco, il cibo: si intuisce che il clima si è fatto più caotico e fisico. I Feu Rouge recuperano sul posto dei vecchi armadietti di ospedale (*Esaurimento fragile*) con i quali interagiscono in una coreografia costruita sulla tensione tra costrizione e azione liberatoria. Il duo A La Limite conclude la due giorni scalpellando aggressivamente il muro della sala quel tanto da permettere al proprio cor-

po nudo l'esperienza di un'ostica immersione nella dura materia (*Aureola-volto bucato*). (ill. n. 25)

È chiaro come "Evento 77", "Babilonia" e "La perdita del centro" fondino la propria ragione d'essere sul principio della partecipazione attiva del pubblico, ma declinandola secondo due accezioni differenti. Se in "Evento 77" si tratta di innescare un dialogo a distanza tra operatori estetici e cittadini con un meccanismo *ad personam*, in "Babilonia" e in "Perdita del centro" la carica sperimentale è attenuata a vantaggio di uno scambio tra artisti di discipline diverse, con il pubblico invitato a vivere lo spazio dell'arte soprattutto sul piano di un suo coinvolgimento fisico. Si tratta evidentemente dei due lati della stessa medaglia, dove "Evento 77" rappresenta quello più radicale e rischioso per il tentativo di mettere al centro qualcosa che non è opera ma relazione, dove anche chi non risponde alle missive è messo nella condizione di doversi prendere una responsabilità (quella di un silenzio senz'altro sconcertante) e quindi di non potersi chiamare del tutto fuori dal gioco. Nei due altri progetti, per quanto tutto ciò che viene prodotto sia orientato alla transitorietà e stimoli l'interazione tra artista e pubblico (particolarmente cogente nella damigiana di Damini e nelle impronte provocate da Simposio Differante), si permette un'interpretazione più tradizionale dei ruoli, soprattutto per il fatto che torna a essere prevista la posizione di coloro che guardano passivamente. L'altro, insomma, non è il soggetto dei lavori, e nemmeno il co-produttore, ma piuttosto il loro consumatore, posizione che non significa per forza una marcia indietro ma certo una attenuazione della carica provocatoria, pur continuando a iscriversi nella sperimentazione dell'avanguardia.

Appena terminata quest'ultima tappa, in ottobre Inter/Media recupera per un'ultima volta il discorso della Mail art per partecipare a un progetto specifico della Biennale di San Paolo,<sup>60</sup> occasione in cui viene inviata in mostra una composizione di quattro fototessere che ritraggono Camerani che indossa una maglietta "sponsorizzata" da Ricerche Inter/Media.

### *Il rito si fa pop*

L'evento che conclude la vicenda del gruppo, "Energia 82", è interamente dedicato alla performance e accentua la dimensione ritualistica e corporea dell'arte sperimentata nella "Perdita del centro". Il progetto è am-

60 J. Plaza, G. S. Wilder *Arte postal*, XVI Bienal de São Paulo, São Paulo, Pavilhao Armando Arruda Pereira 16 ottobre-20 dicembre 1981.

bizioso e viene realizzato solo in minima parte. Nell'abbozzo iniziale Camerani prevede di declinare il concetto di 'espansione' in ben otto capitoli dedicati agli elementi fondamentali dall'agire artistico contemporaneo, ossia suono, corpo, luce, calore, colore, video, forma e parola, che si sarebbero dovuti ambientare in quattro diverse collocazioni. Solo i primi due capitoli, *Espansione Suono* ed *Espansione Corpo*, vengono effettivamente messi in opera agli inizi dell'anno scegliendo uno dei luoghi più emblematici del rito collettivo, del movimento liberatorio, dell'energia del corpo: una discoteca di periferia. Non si tratta di esplorare un territorio che già dalla fine degli anni Sessanta aveva ospitato azioni come quelle dello Zoo di Pistoletto, ma di andare a confrontarsi col clima culturale postmoderno direttamente in uno dei suoi crocevia più emblematici. Individuando ancora una volta nella performance una pratica di resistenza contro i moti implosivi dell'arte di quegli anni, si continua a lavorare per l'allargamento del cerchio magico dell'arte e per la promozione della dimensione estetica come condizione necessaria alla discussione dei problemi dell'artisticità. Dato il contesto scelto, è percepibile uno spostamento verso modalità appartenenti alla dimensione dello spettacolo, idonee a innescare una corrente di energia che susciti la partecipazione del pubblico.

Per sei domeniche consecutive, il seminterrato della discoteca La Mela diventa quindi un'arena dilatata e mutevole dove la distinzione tra scena e platea si fa fluida e il carattere di disturbo che accomuna molti interventi annulla alla radice la possibilità di un'esperienza di svago. Le prime tre, dedicate al Suono, vedono alternarsi gruppi di elettronica povera che lavorano sulla ricerca dello sfondamento della sonorità, mentre le seconde tre, sul Corpo, propongono interventi in cui i performer lavorano sulla trasformazione della presenza umana in esplosione di energia creatrice.<sup>61</sup>

Apri il calendario un gruppo con cui c'è una rodada collaborazione, il Centro Uh! con *Japanese Match*. I due componenti del gruppo si presentano ai lati di un grande schermo dove sono proiettate immagini di natura eterogenea (ideogrammi orientali, superfici tigrate, corpi celesti) accomunate da un cromatismo violento e, sul tappeto sonoro di una musica ritmata rielaborata elettronicamente dal vivo, mettono in atto un crescendo di movimenti minimali e iterativi innescati dalle immagini e dal suono che culmina in una ripetizione ossessiva di frasi estrapolate da film, per collassare infine con l'esaurimento dei corpi. (ill. n. 26)

61 Dal comunicato stampa di *Energia* 82 (documento conservato nell'archivio privato di Maurizio Camerani).

Seguono i Mind Invaders con *Energy*, in cui, dopo un prologo con la proiezione di un clip in super8, si svolge un fragoroso concerto in cui nella prima parte sferra un'aggressione sonora che oltrepassa la soglia con il rumore, poi, mentre il front man, vestito con colbacco bianco e cappotto nero, vocalizza la sua rabbia sonora in ironico contrasto con l'utilizzo di automobiline giocattolo, una lambretta gialla e un monociclo da circo, la musica lentamente si risolve in un'arietta festosa con tanto di allusione ai rintocchi di campana.

Il trio francese Ducurroy-D'Arras-Vachez chiude il primo ciclo omaggiando Marinetti con un lavoro emblematicamente intitolato *Uccidiamo il chiaro di luna* in un ambiente che nell'allestimento, nei costumi e nelle luci rimanda ai colori della bandiera francese; i tre componenti del gruppo si dispongono dietro a fogli di plastica trasparente che pendono dal soffitto e a turno entrano in scena accompagnati da una proiezione di immagini in cui vengono negati gli elementi romantici (una serie di giardini francesi); durante la performance c'è chi si siede a un tavolino, si toglie la maglia e usa della schiuma per scrivere sul proprio torace, chi disegna a terra un ritratto di Marinetti ispirato a Boccioni utilizzando uno strumento costruito con l'innesto di un manico di ombrello su uno di chitarra e chi infine cammina a tre zampe spostando delle sagome di impronte, arrivando a stracciare tutti gli elementi della scena per applicarli sui fogli di plastica e trasformarli in opere pittoriche.

Il secondo ciclo, dedicato al corpo, viene aperto da *Tata-trax performance infantile* degli Spirocheta Pargoli, un concerto elettronico ambientato tra giocattoli e proiezioni che disegnano una sorta di parco giochi per bambini; il caos cresce, la musica si impasta con la registrazione di voci infantili che reclamano del panettone; si arriva al lancio di caramelle al pubblico, che prelude alla deriva scurrile del linguaggio e alla distruzione finale della scena agita con violenza derisoria, mentre il pubblico asseconda la degenerazione gridando "pirati!".

Bruno Hoffmann con *Il delirio dell'immaginazione. Rituale di iniziazione di sessualità avanguardistica* vincola i movimenti del pubblico, fin dal suo ingresso nel locale, con una disposizione anomala dei tavolini. Immerso in una musica molto alta, Hoffmann accende un fuoco rituale in una pentola che viene ravvivato per la durata di tutta la performance, poi con del carbone disegna a terra dei triangoli che si intersecano e al calare della musica inizia la litania ossessiva della lettura di un testo surrealista su proprietà, guerre e stati territoriali; poi dopo l'offerta di frutta al pubblico, inizia una lettura registrata di frammenti scompaginati di Duchamp di fronte a una proiezione del *Grande vetro*, registrazione che l'artista tenta invano

di interrompere con violenza, provocando invece delle distorsioni vocali da cui promana uno stato di trance, estasi e sacralità che riporta l'atmosfera all'inizio della performance.

Chiude il progetto *Trax 210282* dei B Sides, un concerto rock in cui è espressa una visione pessimistica e apocalittica del progresso e dell'energia: dopo una serie di melodie ripetitive che culminano in un crescendo assordante, la performance si allarga poi alla distribuzione di volantini e alla proiezione in super8 di un percorso autostradale sotto la pioggia che termina in una galleria d'arte.

### *La conclusione di un percorso*

Maurizio Camerani a questo punto interrompe il progetto. Le motivazioni sono legate non solo a complicazioni organizzative, ma ovviamente anche alla fatica dovuta al fatto di essere rimasto l'unico membro del gruppo. Non si tratta però di una stanchezza esclusivamente individuale: quella che percepisce Camerani è una sensazione diffusa in tutto l'ambiente dei gruppi autonomi che avvertono, chi più chi meno, come gli sforzi necessari per portare avanti questo tipo di ricerca ormai non offrano margini di ulteriore crescita, intesa anche in termini di visibilità.

In quello stesso 1982, fuori dall'attività di Inter/Media, Camerani aveva realizzato con Mara Sitti e la produzione di Telestense, *Sei pollici*, un breve video in cui veniva messa in scena un'ironica invasione di extraterrestri utilizzando come protagonisti dei soldatini. La presenza del giocattolo è solo l'elemento più esplicito di un approccio che è esso stesso giocoso nella sua curiosa esplorazione delle potenzialità della rielaborazione elettronica dell'immagine.

Fino a quel momento Camerani aveva avuto rare occasioni di sfruttare l'elemento video, essendosi limitato a girare delle documentazioni degli eventi di Inter/Media o dei frammenti inglobati nelle sue performance, e questa produzione è la prima in cui affronta questo linguaggio nella sua autonomia. Con questo video Camerani e Sitti partecipano alla selezione per la rassegna "Video Set" organizzata dal Centro Video Arte ed entrano nella mostra che si tiene al PAC.

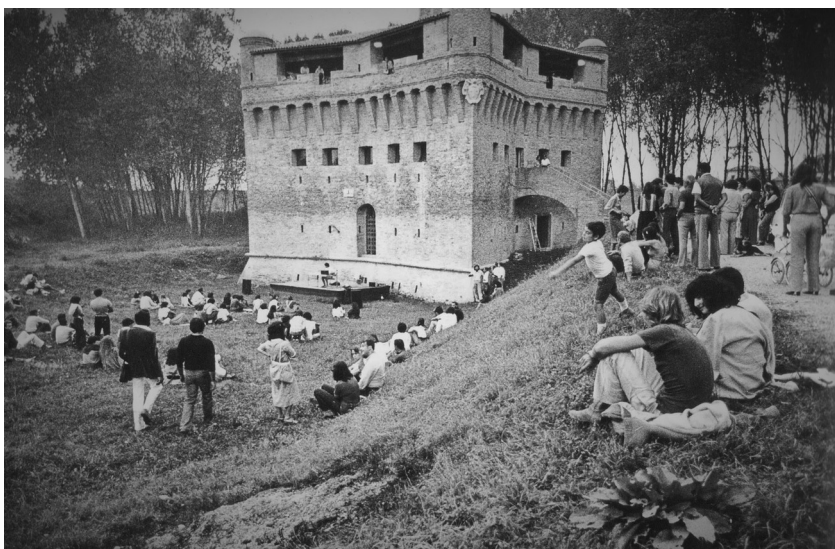
Lola Bonora, favorevolmente colpita dalla qualità del lavoro, propone a Camerani una collaborazione strutturata nelle attività del Centro. È una proposta che aprirebbe un nuovo percorso, in apparenza divergente da quello costruito nei sette anni di attività del gruppo: il Centro Video Arte è un'istituzione, emanazione di quel Palazzo dei Diamanti oggetto di critiche

per la sua politica culturale. Ma è un'istituzione pur sempre anomala che nei suoi primi anni di attività è riuscita ad affacciarsi sulla scena internazionale dimostrando la propria autonomia da interessi commerciali e da intromissioni politiche di qualsivoglia livello. Soprattutto si sta profilando come un'"officina" in cui gli artisti collaborano intensamente tra di loro con un'idea di arte libera da schemi e categorie.

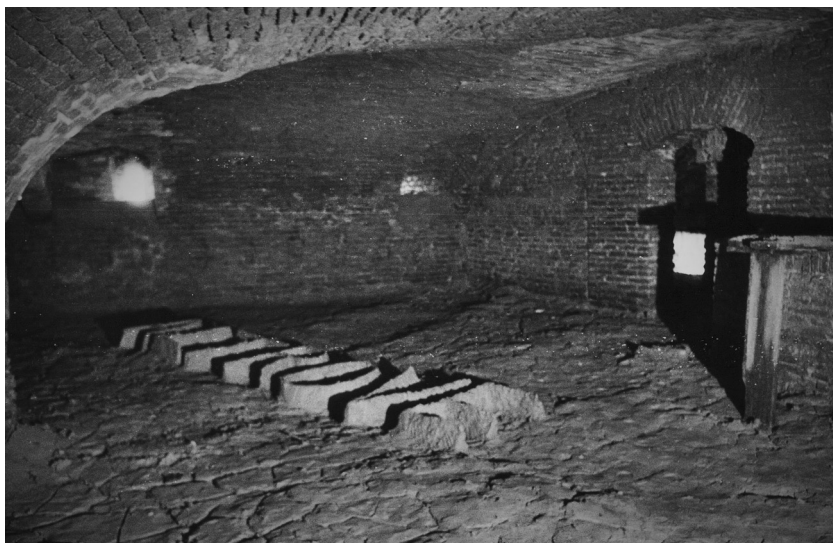
Il Centro, soprattutto tra il 1982 e il 1985, sarà difatti un crogiolo di esperienze molto variegata in cui le arti visive non sono la categoria privilegiata ma una componente di un flusso dove sono altrettanto presenti il teatro, il cinema e la televisione, in sostanza un *mélange* contraddistinto dal desiderio comune di non chiudersi in un percorso definito. In un contesto del genere il senso della ricerca di Camerani trova un nuovo alveo e inizia così un'intensa collaborazione che proseguirà fino agli anni Novanta.



19. Il gruppo di Ricerche Inter/Media in una fotografia del 1980: da sinistra Mara Sitti, Emanuele Mattaliano, Massimo Cavallina, Maurizio Camerani



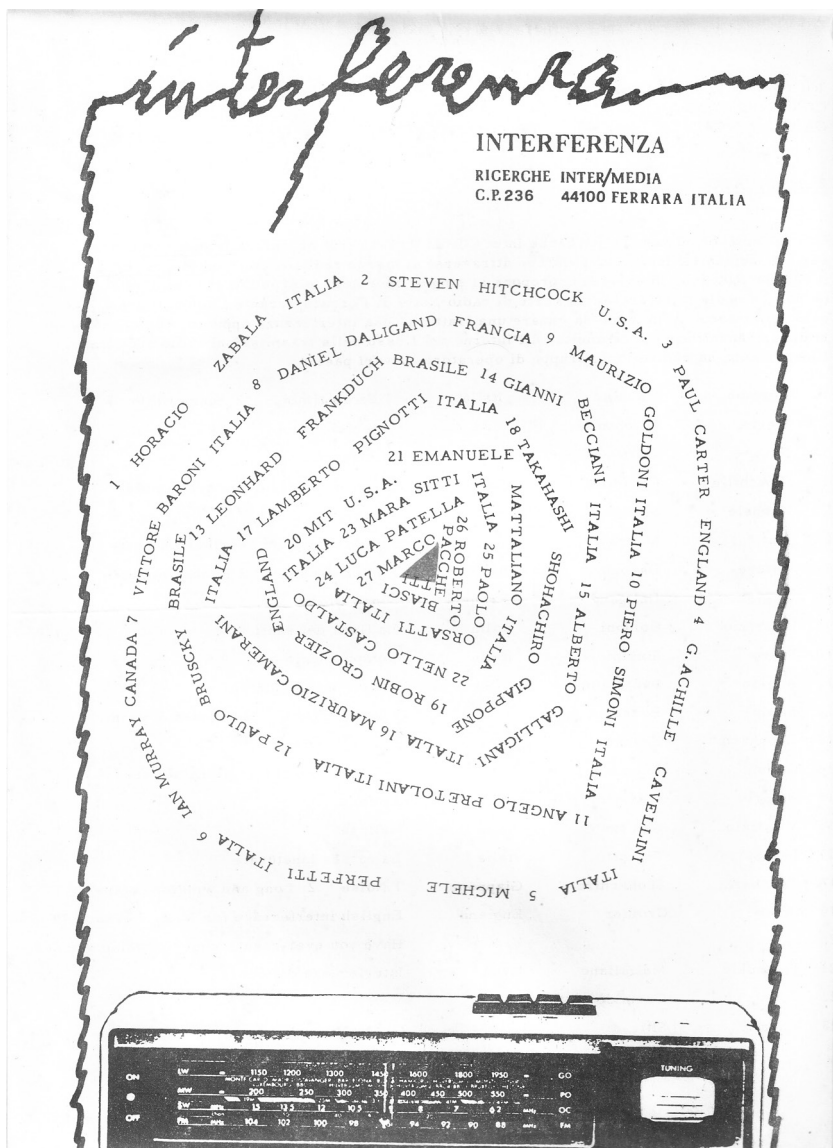
20. Ricerche Inter/Media, "Babilonia. Eventi poetici in progressione", Rocca Stellata, Bondeno 1980 © Paolo Zappaterra



21. Maurizio Camerani, *Altrove*, per “Babilonia. Eventi Poetici in progressione”, Rocca Possente di Stellata, Bondeno (Ferrara) 1980 © Paolo Zappaterra



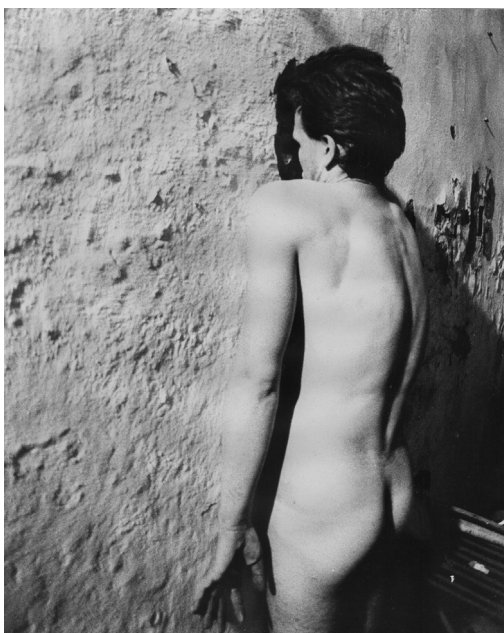
22. Ricerche Inter/Media, *Opera Organizzata n. 3. 1° Convegno internazionale degli artisti*, performance, Bologna, Palazzo dei Congressi, 7-8 giugno 1979



23. Ricerche Inter/Media, *Interferenza*. Opera organizzata n. 2, performance sonora, Radio Notte, Ferrara 1979



24. Simposio Differante, *Sinfonia n. 2*, in “La perdita del centro”, performance, Casa Ariosto, Ferrara 1981 © Paolo Zappaterra



25. A la limite, *Aureola-volto bucato*, in “La perdita del centro”, performance, Sala della Consolazione, Ferrara 1981 © Paolo Zappaterra



26. Centro Uh!, *Japanese Match*, 1982 in "Energie '82", performance, Club "La Mela", Ferrara 1982 © Antonello Stegani