UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Facoltà di Studi Umanistici

Dottorato in scienze del patrimonio letterario, artistico e ambientale

XXXVI ciclo

“È questa l’arte giovane?”
Mostre, spazi, artisti a Milano tra gli anni Ottanta e Novanta

Tutor: Prof.ssa Silvia Bignami

Coordinatore: Prof. Fabrizio Slavazzi

Tesi di Dottorato di:

Giulia Zompa

Matr. R13045

INDICE

PREMESSA **3**

1. Continuità, transizioni e nuovi scenari **12**
1.1. 1985. Ancora pittura 12
1.2. L'occupazione della Ex-fabbrica Brown Boveri 21
1.3. La Casa degli Artisti 37
1.4. Lo Spazio di Lazzaro Palazzi 46

2. "La città sotto il garofano": un palcoscenico socialista tra politica ed esposizioni **62**
2.1. *Milano Cultura*. Interviste ai protagonisti della cultura milanese 62
2.1.1. Da Tognoli a Pillitteri: la politica cittadina 78
2.2. *Nuovi Argomenti. Acquisizione di Arte Giovane Italiana*, 1985 -1990 89
2.2.1. Il programma del Paglione d'Arte Contemporanea 89
2.2.2. *Nuovi Argomenti* 1 93
2.2.3. Gli artisti e la ricezione critica 99
2.2.4. *Nuovi Argomenti* 2 e 3 104
2.3. *Besanaottanta* 1986 - 1988 112
2.3.1. Il progetto 112
2.3.2. "Gestire l'arte senza clientele". Tra politica e polemiche 117
2.3.3. Le mostre 123
2.4. *Geometrie Dionisiache. In Italia oggi l'arte giovane*, 1988 141
2.4.1. Lea Vergine e le nuove generazioni 141
2.4.2. Il rapporto con il Comune 153
2.4.3. Il percorso espositivo e la ricezione critica 157

3. *Voilà Milano*. Gallerie, spazi e due mostre **164**
3.1. Gallerie in città. Tra "giovani" e "veterani" 164
3.2. Alcuni spazi: Lo Studio di Corrado Levi, Careof e Gallery Night 190
3.3. Il nuovo ruolo dei privati 217
3.4. *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte*, 1988 223
3.4.1. Un antecedente: *Il cielo e dintorni* 223
3.4.2. Le opere e gli artisti 233
3.4.3. Il catalogo 242
3.5. *Italia '90. Ipotesi arte giovane*, 1990 253
3.5.1. Le ragioni di un numero speciale 255
3.5.2. Il caso milanese 260
3.5.3. La mostra 266

BIBLIOGRAFIA **274**

APPARATI **291**
Elenco delle mostre. Milano, 1985-1993 291
Nuovi Argomenti. Le opere 298
Album fotografico 300

PREMESSA

Nell'autunno del 1990 Giancarlo Politi, direttore di "Flash Art", nell'apertura del numero *Speciale Arte Giovane* (n. 158), si chiede "Ma è questa l'arte giovane?" lasciando trasparire la difficoltà di confrontarsi con il panorama artistico italiano del momento. A partire dalla metà degli anni Ottanta, la scena italiana si presenta infatti particolarmente ampia, variegata e ricca di contraddizioni, una frammentarietà che ha reso difficile definirne i caratteri all'epoca. Si tratta di un delicato momento di passaggio, di indeterminatezza dei critici e di risoluta individualità degli artisti, così come di un momento di superamento di etichette considerate inadeguate alla complessità del periodo.

Questa tesi prova a rispondere alla domanda di Politi, partendo dall'analisi del panorama milanese e delle mostre negli spazi pubblici e privati.

Nel contesto di questo studio, per *giovani* si intende approssimativamente la generazione nata tra il 1955 e il 1964, artisti che, proprio per il periodo in cui iniziano a lavorare – hanno vent'anni tra il 1976 e il 1985 e trent'anni tra il 1986 e il 1995 – e per i molteplici linguaggi espressivi che adottando, contribuiscono a un generale rinnovamento della scena artistica.

Nel corso degli gli anni Ottanta, si assiste al dilagare di mostre dedicate ad artisti emergenti, dovute alla volontà di individuare e definire le specificità di una nuova generazione destinata a succedere ai più recenti movimenti italiani, Arte Povera e Transavanguardia. Si tratta di esposizioni che manifestano un intento di mappatura ma che hanno un criterio selettivo poco chiaro, dove la giovane età viene assunto come primo e spesso unico elemento qualificante, implicitamente associato a freschezza e innovazione. In modo analogo, anche le riviste specializzate, in particolare "Flash Art", riservano spazio alle ricerche più recenti attraverso questo tipo di ricognizioni. Data la flessibilità con cui il termine *giovani* viene utilizzato all'epoca, non si è adottata un'interpretazione eccessivamente rigida.

In un contesto difficile da districare come quello brevemente delineato, si è scelto dunque di far muovere la tesi su due diversi registri: da un lato, anziché concentrarsi esclusivamente su singoli artisti o situazioni troppo specifiche, si è preferito mantenere uno sguardo d'insieme per cogliere i tratti comuni e le contraddizioni presenti nelle manifestazioni artistiche individuate, restituendo un quadro fluido senza estreme forzature o semplificazioni. Dall'altro, si è cercato di ricostruire e analizzare nel dettaglio alcune mostre collettive tenutesi a Milano, appuntamenti che, coinvolgendo artisti provenienti da diverse parti d'Italia, hanno avuto un impatto incisivo sulla scena locale ma soprattutto nazionale, influenzando il dibattito e l'evolversi delle vicende del periodo. In questi casi,

si è necessariamente aperto un orizzonte più ampio, privilegiando un approccio narrativo che integra il lavoro degli artisti, non solo milanesi, in un unico intreccio, rimandando alle note le informazioni più precise.

L'analisi delle mostre si è rivelata fondamentale per considerare congiuntamente questioni critiche e artistiche ma anche per un primo confronto con le opere. Rispetto alle letture generali con cui sono state fin ora affrontate tali cronologie – spesso in una prospettiva militante – il metodo di indagine proposto, sebbene limitato al contesto milanese, ha permesso di approfondire casi specifici, identificando i lavori che hanno acquisito maggiore visibilità in quegli anni e rilevando gli artisti più ricorrenti. Figure quali Stefano Arienti, Marco Mazzucconi, Amedeo Martegani, Marco Cingolani, Massimo Kaufmann, Liliana Moro e Bernhard Rüdiger emergono come particolarmente significative sia a Milano che a livello nazionale. Con loro inizia a venir meno il predominio indiscusso della pittura e si assiste a una ripresa della scultura e dell'installazione avanzando verso un ritorno a forme indebolite di concettualismo che sfocerà, negli anni Novanta, in un rinnovato interesse per la fotografia, il video e per la performance.

La scelta del filtro delle mostre implica inoltre una prospettiva che tiene di conto non solo delle opere e degli artisti ma anche delle relazioni tra questi, consentendo di individuare connessioni e legami che non emergerebbero dalle biografie o dai soli momenti più rilevanti. Alcune esposizioni fungono da terreni straordinari di incontro, altre sono inevitabili fonti di frattura e rivalità. In ogni caso, contribuiscono in modo significativo alla comprensione di questa stagione.

Durante la fase iniziale della ricerca, si è scelto di focalizzarsi sul frangente che va dal 1985 al 1995. Intorno alla metà degli anni Ottanta, Milano emerge come un importante centro di rinnovamento culturale e artistico, caratterizzato da una vasta gamma di proposte tra gallerie d'arte, istituzioni pubbliche e iniziative indipendenti, segnando un cambiamento decisivo che è favorito soprattutto da quel ricambio generazionale che porta con sé nuovi linguaggi artistici.

Successivamente, si è preferito stringere al 1993, notando che quanto percepito come novità a partire dal 1985 muta i sui caratteri già all'inizio del decennio successivo. Ha pesato su questa scelta anche il più ampio scenario politico culturale cittadino: tra il 1985 e il 1992, Milano diventa infatti il fulcro dell'attività economica e finanziaria d'Italia, nonché un punto di riferimento per il Partito Socialista Italiano (PSI) di Bettino Craxi. Durante questi anni, la città è governata dal sindaco Carlo Tognoli, che promuove importanti iniziative culturali, e poi, dal successore Paolo Pilliteri con il quale, nel 1992, si apre una fase tumultuosa nella vita politica e culturale di Milano, segnata dall'inizio delle indagini giudiziarie che cambiano l'immagine della città.

Si tratta di un periodo complesso, non lineare, ricco d'intrecci e sostanziali cambiamenti con cui è stato necessario misurarsi nel corso dello studio. Lo stesso interesse verso le nuove generazione è da leggersi in rapporto a un fenomeno più ampio, che interseca dimensioni sociali, culturali e commerciali, risultato di un mutamento significativo avvenuto nel corso del decennio in questione. La rivista culturale "Alfabeta", nel maggio 1985, pubblica un supplemento intitolato *Giovani per forza*, in cui critica l'omogeneizzazione forzata e artificiale della categoria, "un'etichetta tanto priva di valore conoscitivo sul piano politico, economico e sociologico quanto ricca di promesse per il marketing"[1]. Ne sono tratteggiati i connotati: "Studiosi a scuola ma disimpegnati nel tempo libero, culturalmente informati ma impermeabili al richiamo delle ideologie politiche, appassionati delle nuove tecnologie, liberisti in economia, democratici senza enfasi (neoliberali), nuovamente disponibili al dialogo con la Chiesa, edonisti senza eccessi, sportivi, cinici senza cattiveria, in fondo un po' beceri: ecco l'immagine del mondo giovanile che ci restituisce la letteratura del riflusso. Una piatta uniformità che conferma lo scarso potere di definizione della categoria: i giovani non sono soggetto ma metafora di un progetto di omologazione culturale che investe l'intero corpo sociale. Si strizza l'occhio a un modello che ci invita tutti a diventare giovani, come se l'emancipazione postmoderna da ogni critica dell'esistente fosse alternativa obbligata all'ebrezza ideologica e ai suoi eccessi feroci"[2].

L'immagine stigmatizzata che restituisce "Alfabeta" è lo specchio della nuova società. Sebbene sia una rappresentazione semplificata che non cattura appieno le complessità del mutamento culturale ed esistenziale del periodo, presenta alcuni tratti salienti del decennio: il declino della violenza terroristica e dei movimenti collettivi degli anni Sessanta e Settanta lasciano spazio a un maggiore individualismo e a un coinvolgimento politico meno accentuato, favorendo l'affermarsi di valori personali e di uno stile di vita basato sull'autorealizzazione, sull'individualismo e sul benessere economico. È su questo sfondo che vanno inquadrate le trasformazioni delle modalità di produzione, presentazione e fruizione dell'arte.

A sua volta anche la critica d'arte vive un'importante fase di trasformazione dovuta a una nuova generazione di critici quali Angela Vettese, Elio Grazioli, Giacinto Di Pietrantonio, Giorgio Verzotti, Loredana Parmesani e altri, che inizia ad affermarsi. In questo scenario, i critici si trovano di fronte alla difficoltà di individuare parametri chiari e condivisi per valutare le nuove tendenze artistiche: l'espansione delle forme espressive da un lato, insieme alla tendenza a un accentuato

---

[1] Supplemento ad "Alfabeta", n. 72, maggio 1985, p. 2.

[2] *Ibidem*.

individualismo dall'altro, rendono più arduo raggruppare gli artisti in movimenti o correnti come in passato. Inoltre sono gli stessi artisti a rifiutare le etichette e le classificazioni, vedendo in una certa teoria critica un potenziale limite alla propria libertà espressiva. La nuova generazione di critici si trova perciò a dover affrontare la necessità di fornire una cornice interpretativa che dia senso alla vastità e alla diversità delle espressioni artistiche, mantenendo al contempo il rispetto per l'autonomia di ciascun artista. Non sarà superfluo ricordare che il tutto si colloca all'interno della cornice culturale postmoderna, diffusamente presente in Italia con il *pensiero debole*, insieme di teorie che influenzano anche i testi della critica d'arte, sia dal punto di vista teorico che lessicale.

Durante questi anni, si osserva infine un notevole aumento dell'influenza e della strutturazione del mercato dell'arte che, favorito dal diffuso benessere economico del Paese, assume un ruolo centrale e spesso decisivo. Contestualmente, si delineano con maggior precisione le dinamiche di quel sistema che coinvolge riviste specializzate, critici d'arte e gallerie – con il mercato che fornisce il quadro economico di riferimento – e per cui Milano diviene un terreno particolarmente fertile.

Manca allo stato attuale degli studi una bibliografia che offra una lettura storico-critica delle tendenze artistiche, delle principali esposizioni e dei protagonisti dell'arte italiana del periodo: si è così deciso di partire *in primis* da un cannocchiale del tempo, le riviste d'arte. Preliminarmente è stato condotto lo spoglio di "Flash Art" , rivista di riferimento per gli addetti ai lavori, che proprio in questi anni trasferisce la sede da Roma a Milano, riconoscendo il capoluogo lombardo come il fulcro economico e sociale del paese e il centro delle nuove ricerche artistiche. Sono state inoltre prese in esame riviste come "Juliet", "Tema Celeste", "Segno" "Il Giornale Dell'Arte", "Alfabeta", "Domus" e "Westuff", scelte per meglio comprendere, oltre che lo svolgersi delle vicende nel corso del tempo, anche il dibattito critico e i diversi tipi di informazione proposti. In secondo luogo, per entrare nel clima politico e culturale del periodo, si è rivolta attenzione anche ai quotidiani, in particolare "Il Corriere Della Sera", "Repubblica" e "Il sole 24 ore".

Il registro narrativo adottato riflette l'importanza attribuita alle riviste nella ricerca. Spesso, il punto di partenza sono stati gli articoli o le inchieste che hanno consentito di esaminare il panorama artistico italiano attraverso la prospettiva dell'epoca, da un punto di vista non esclusivamente milanese, ma radicato nel contesto del capoluogo lombardo. In questo senso, la stessa selezione delle questioni da affrontare è stata fortemente influenzata dagli articoli, dalle recensioni e dal successo critico degli artisti. Inoltre, si è cercato di dare voce direttamente ai protagonisti del periodo: da qui la scelta di concedere ampio spazio alle citazioni, alle dichiarazioni e agli estratti di interventi apparsi proprio sulle riviste, limitando il commento storiografico al necessario.

Le conversazioni con gli artisti sono state cruciali per comprendere il quadro generale di questi anni e, in mancanza di una documentazione dettagliata, spesso risolutive; tuttavia sono apparse molto influenzate da emozioni e ricordi soggettivi, perciò nel testo si è preferito fare affidamento alle testimonianze dell'epoca, cercando di mantenere il più possibile un'orizzontalità cronologica e rimandando in nota eventuali commenti o revisioni di oggi.

Nello studio di questi anni, un aspetto critico è rappresentato dalla selezione delle fonti primarie e dei documenti, che comporta una costante messa appunto della metodologia a seconda del caso preso in esame. In generale, vi è una disponibilità limitata di documentazione cartacea, spesso dovuta alla natura informale dei rapporti intrattenuti dai protagonisti, ma anche alla presenza ancora non organizzata dei materiali negli archivi privati. È stato pertanto fondamentale il contributo di alcuni artisti e galleristi che hanno messo a disposizione, quando presenti, materiali come fotografie, cataloghi, pieghevoli e comunicati stampa, o che hanno condiviso ricordi e testimonianze.

Nel caso delle mostre organizzate da enti privati le informazioni sono state principalmente raccolte tramite la consultazione di testi presenti nei cataloghi, oltre che attraverso le riviste d'arte dell'epoca, dando spazio soprattutto alle recensioni pubblicate. Inoltre, si sono spesso richiesti chiarimenti agli stessi protagonisti riguardo alla nascita di certe occasioni espositive e sulle opere presentate.

La consultazione degli archivi pubblici ha invece consentito una ricerca più approfondita e documentata di alcune vicende storiche. Nel caso delle mostre organizzate negli spazi istituzionali, è stato possibile ricostruire dettagliatamente le esposizioni da una prospettiva privilegiata. In particolare, l'accesso ai documenti conservati nel Fondo Mostre presso la Cittadella degli Archivi del Comune di Milano ha permesso di sondare le ragioni alla base della nascita e dell'evoluzione di importanti momenti espositivi, come ad esempio la rassegna *Besanaottanta* organizzata da Renato Barilli e Flavio Caroli tra il 1986 e il 1988 presso la Rotonda di Via Besana o la mostra *Geometrie Dionisiache. In Italia oggi l'arte giovane* curata da Lea Vergine e presentata nello stesso spazio nel 1988.

Si è potuto consultare gli archivi del Padiglione d'Arte Contemporanea per tracciare la storia degli appuntamenti *Nuovi Argomenti. Acquisizione di Arte Giovane Italiana*, ciclo di acquisizioni d'arte contemporanea promosso e organizzato da Mercedes Garberi, direttrice delle Civiche Raccolte d'Arte di Milano, che comprende tre appuntamenti: *Nuovi Argomenti 1* (1985), *Nuovi Argomenti 2* (1986) e infine *Nuovi Argomenti 3* (dicembre 1989).

Un'eccezione in questo contesto è rappresentata dal recente riordino dell'archivio dello Spazio di via Lazzaro Palazzi, conservato presso il Museo del Novecento di Milano, un riordino che ha reso accessibili una vasta gamma di materiali prodotti durante l'esperienza autogestita dagli artisti – testi, fotografie (diapositive, provini, stampe), progetti, libri e riviste – che hanno fornito un contributo integrativo non solo alla storia del gruppo, ma anche agli eventi a cui alcuni artisti hanno partecipato in modo indipendente durante questi anni[3]. In modo simile, l'Archivio di Via Farini e di Careof presso la Fabbrica del Vapore hanno consentito il recupero di molte riviste, cataloghi e pieghevoli.

Menzione a parte merita la ricerca delle fotografie: nonostante, data la recente cronologia, ci si potrebbe aspettare una maggiore disponibilità, per gli artisti, i galleristi e i critici dell'epoca, la documentazione fotografica della loro attività non è stata mai una priorità. Questo ha reso difficile trovare fonti fotografiche di qualità. Tuttavia, quando disponibili, queste fonti si sono rivelate documenti fondamentali per comprendere il tipo di allestimenti e per confrontarsi direttamente con le opere. Negli altri casi, si è fatto affidamento alle riproduzioni delle opere presenti nei cataloghi e alle immagini pubblicate sulle riviste, anche se non sempre esaurienti o ben rappresentative.

La tesi si articola in tre capitoli: il primo delinea alcune situazioni specificatamente milanesi, nate dagli artisti tra i due decenni, che hanno funzionato come laboratori creativi per molti. In particolare, si analizza l'occupazione della Ex-fabbrica Brown Boveri, luogo dove esordiscono artisti come Stefano Arienti, Amedeo Martegani e Marco Mazzucconi, per poi approfondire la loro attività insieme alla figura di Mario Dellavedova concentrandosi sull'approccio intellettuale e spontaneista al lavoro artistico rispetto agli esiti più oggettuali, ereditato dal loro 'maestro' e compagno di strada eccezionale Corrado Levi.

Successivamente, è considerata l'attività della Casa degli Artisti, fondata nel 1978 da Jole De Sanna, Hidetoshi Nagasawa e Luciano Fabro, luogo di formazione e incontro per giovani artisti e che, a partire dal 1985, inizia ad avere una sua attività espositiva. In questa sede, persiste una visione ancorata ai valori etici e al programma ideologico del decennio precedente, con un'attenzione particolare alla pratica scultorea e alla forma, in contrasto con le ricerche intraprese dagli artisti formatisi intorno a Levi.

---

[3] Nel 2019, il Museo del Novecento di Milano ha ricevuto in donazione dagli artisti del gruppo i materiali d'archivio relativi all'attività dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi tra il 1989 e il 1994. Nel 2020, il Museo è stato il vincitore dell'avviso pubblico emanato dalla Direzione Generale Creatività Contemporanea (DGCC) del Ministero della Cultura, Piano per l'Arte Contemporanea (PAC) 2020 che ne ha permesso il riordino. Il progetto di valorizzazione è stato coordinato da Iolanda Ratti, conservatrice del Museo, e Cristina Baldacci, docente di Storia dell'Arte contemporanea presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, con la collaborazione di Giulia Kimberly Colombo in veste di ricercatrice.

Infine, si affronta l'esperienza autogestita dello Spazio di Lazzaro Palazzi, originata dall'allontanamento di alcuni giovani dalla Casa degli Artisti, come Bernhard Rüdiger e Adriano Trovato. Il gruppo, inizialmente legato alla rivista "Tiracorrendo", trova un proprio spazio d'azione in Via Lazzaro Palazzi dal marzo 1989 all'ottobre 1992. Essendoci già studi dedicati a questa esperienza, si è cercato di rintracciare i caratteri di continuità e discontinuità rispetto alle idee e alle pratiche apprese alla Casa degli Artisti.

Nel secondo capitolo, si è voluto mettere in luce la complessità dei fenomeni culturali ed espositivi di Milano e la loro interazione con la realtà politica dell'epoca, in particolare il legame tra il Partito Socialista Italiano (PSI), analizzando come durante la cosiddetta 'era Craxi', la giunta socialista milanese utilizzi le arti visive per promuovere un'immagine originale e aggiornata di Milano, facendone un centro particolarmente dinamico per la sperimentazione politica e culturale in Italia, senza che manchino per questo polemiche e accuse di clientelismo.

Sono prese in esame specifiche esposizioni dedicate ai giovani e organizzate negli spazi pubblici, ognuna delle quali solleva questioni peculiari: dall'acquisizione di opere di artisti emergenti per arricchire le collezioni civiche (*Nuovi Argomenti. Acquisizione di Arte Giovane Italiana*), alla volontà di offrire una programmazione culturalmente aggiornata sia a livello nazionale che internazionale nel contesto cittadino (*Besanaottanta*), fino all'obiettivo di presentare, comprendere e circoscrivere le più recenti ricerche artistiche italiane (*Geometrie Dionisiache. In Italia oggi l'arte giovane*). Nel primo caso si tratta di una modalità di acquisizione ed espositiva messa a punto per rafforzare le collezioni cittadine sul fronte del contemporaneo, un *unicum* nel "panorama grigio dei musei italiani d'arte contemporanea"[4] che hanno una "tradizionale puntualità"[5] per la mancanza di iniziative capaci di rispondere prontamente alle tendenze emergenti. Parallelamente, seguendo questo ciclo di mostre e acquisizioni è possibile notare l'evoluzione dei gusti e della ricerca artistica italiana fino agli anni Novanta.

Nel secondo caso, considerando le mostre presentate all'interno di *Besanaottanta*, ci si addentra in una serie di polemiche che coinvolgono sia il mondo dell'arte che quello politico, concentrandosi sull'assegnazione dell'incarico per la gestione dello spazio della Rotonda della Besana a Barilli e Caroli. Emerge una programmazione che, sebbene influenzata dai molteplici interessi personali dei curatori, si dimostra aggiornata e rilevante per un contesto istituzionale.

---

[4] Mercedes Garberi, *Nuovi Argomenti. Giovane arte italiana. Acquisizioni CIMAC*, in *Nuovi argomenti. Acquisizioni di giovane arte italiana* (Milano, PAC, gennaio - febbraio 1985) , Milano, Edizioni PAC, 1985, s.p.

[5] *Ibidem*.

Infine, attraverso la mostra organizzata dalla nota critica Lea Vergine, si può seguire da vicino il rapporto intricato tra la critica d'arte e la giunta comunale, ma anche ripercorrere la sua lettura del panorama artistico giovanile al quale, nonostante le aspre critiche, decide curiosamente di dedicare una mostra. Le accuse di disimpegno e mancanza di progettualità rivolte da lei ai giovani artisti mettono in evidenza una visione critica ben definita, che contraddistingue coloro che hanno vissuto da vicino gli eventi degli anni precedenti e segna una netta distanza rispetto ai critici più giovani.

L'ultimo capitolo della tesi è dedicato ai diversi nuovi spazi che assumono un ruolo di rilievo a Milano in questi anni. Partendo da un'inchiesta di Manuela Gandini pubblicata sulla rivista "Juliet" intitolata *Voilà Milano*, si è tracciato un profilo delle gallerie della città che si dedicano principalmente alla promozione di artisti emergenti. Nelle pagine successive, sono considerati tre casi di spazi fondati da artisti e che hanno un ruolo fondamentale come centri di promozione e ricerche per l'arte più contemporanea: Lo Studio di Corrado Levi, Careof a Cusano Milanino fondato da Mario Gorni e Zefferina Castoldi, e infine il Gallery Night di Milli Gandini.

Il capitolo si conclude con un affondo su due importanti momenti espositivi: *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte*, curata da Carolyn Christov-Bakargiev, Giacinto di Pietrantonio e Angela Vettese presso lo spazio privato dell'Osservatorio nel 1988, e *Italia '90. Ipotesi arte giovane* organizzata dalla rivista "Flash Art" presso la Fabbrica del Vapore nel 1990. Queste due mostre ben evidenziano la crescente importanza dei nuovi spazi privati nell'ambiente artistico milanese. La prima si presenta come uno sforzo iniziale di alcuni critici della stessa generazione degli artisti nel cercare di definire, non senza difficoltà – soprattutto da parte degli artisti che tendono a resistere all'idea di essere accostati ad altre ricerche – una situazione unitaria. La seconda, invece, affronta questa stessa sfida con una vasta esposizione che presenta circa duecento artisti selezionati da diversi critici, "occhi giovani"[6] come li definisce il direttore Politi, provenienti da varie realtà territoriali.

In aggiunta ai tre capitoli principali, la tesi include un apparato iconografico che illustra visivamente l'evoluzione degli eventi artistici legati agli artisti e ai momenti trattati nello studio. Oltre agli argomenti esaminati, sono riportati anche alcuni eventi significativi, non tenutisi a Milano, che risultano però cruciali per comprendere lo sviluppo della scena artistica e del dibattito critico durante il periodo preso in esame.

---

[6] L'espressione è usata da Politi nel video-reportage della mostra *Italia '90.* Giancarlo Politi Editore, FGG Videoproduzioni , *Italia '90. Ipotesi arte giovane*, Milano-Parma 1990/2992, video (colore, sonoro), 17:05, Careof, Archivio Video, Milano.

Questo lavoro è debitore di numerose conversazioni con artisti, galleristi, critici d’arte e fotografi che hanno contribuito, alcuni occasionalmente e altri in modo più costante, alla ricerca. Desidero ringraziare Stefano Arienti, Maurizio Arcangeli, Enrico Bentivoglio, Vincenzo Cabiati, Antonio Catelani, Marco Cingolani, Mario Dellavedova, Daniela De Lorenzo, Gabriele Di Matteo, Dario Falzone dello Studio Cannaviello, Emi Fontana della Galleria Emi Fontana, Manuela Gandini per il Gallery Night, Claudio Guenzani dello Studio Guenzani, Mario Gorni di Careof, Massimo Kaufmann, Amedeo Martegani, Marco Mazzucconi, Antonio Maniscalco, Liliana Moro, Andrea Murnik della Galleria Murnik, Domenico Nardone, Alfredo Pirri, Luisa Protti, Bernhard Rüdiger, Anna Stuart Tovini (Premiata Ditta), Tommaso Tozzi, Angela Vettese, Silvio Wolf, Antonio Violetta, Alessandro Castellini della Fondazione Marconi, la Galleria Massimo De Carlo.

1. Continuità, transizioni e nuovi scenari

1.1. 1985. Ancora pittura

Nel gennaio 1985, sul numero 124 di "Flash Art", il critico d'arte Elio Grazioli offre una panoramica sulla scena artistica giovanile di Milano. "Non gruppi né tendenze ma la verità di ricerche autonome accomunate attraverso un orizzonte di atteggiamento, un contesto di base"[7]. L'articolo affronta l'opera di artisti che "hanno cominciato a lavorare in clima di Transavanguardia e Pittura Anacronistica", evidenziando il predominio delle ricerche pittoriche e suggerendo implicitamente come la pittura sia ancora il mezzo espressivo privilegiato tra gli emergenti.

Vengono presentati i lavori di Arcangelo, Francesco Bonami, Rudolf Stingel primi fra tutti, ma anche di Marco Cingolani, Libero Concordia, Salvatore Garau, Aldo Runfola, Tito Maffei e Silvio Merlino. Pur non avendo una ricerca comune, il critico osserva come questi artisti condividano un "fondo etico", evidenziato dalle diverse interpretazioni del fare pittura che spaziano dall'attenzione per la forma alla riflessione autobiografica e alla gioia intrinseca della creazione: "caratteristica principale del nuovo lavoro artistico a Milano è la diversità e individualità del lavoro di ciascun artista, mai come in questo momento difficilmente stimabile non solo in un 'gruppo' ma perfino in un contesto condiviso, in una linea, in una tendenza, se non come abbiamo qui tentato noi, per un certo atteggiamento di fondo preso più come orizzonte di un accadere che come un accadimento vero e proprio"[8].

Il testo rivela due fondamentali aspetti che connotano la situazione artistica milanese a metà decennio: da una parte la persistenza della pittura come mezzo espressivo privilegiato, dall'altra la difficoltà critica di individuare elementi di coesione in un panorama artistico che, seppur connotato da un comune interesse pittorico, si presenta eterogeneo e frammentario.

Il ritratto di Milano offerto da Grazioli è da leggersi alla luce di quel generale ritorno alla pittura[9] che segna l'inizio degli anni Ottanta con il trionfo della Transavanguardia che si afferma quale

---

[7] Elio Grazioli, *Giovani artisti a Milano*, "Flash Art", n. 124, gennaio 1985, p. 68.

[8] È da notare che la rivista dedica ampio spazio alla pittura in generale; nello stesso numero è presente un'intervista a Davide Benati a cura di Mario Perazzi, un'intervista a Tullio Catalano a cura di Enrico Cocuccioni e un'altra a Alberto Moretti condotta da Maria Luisa Frisa. Cfr: "Flash Art.", n. 124 Gennaio 1985.

[9] La generale euforia per la pittura che caratterizza il momento è ben restituita dalle parole di Francesca Alinovi: Francesca Alinovi, *La mamma mi ha regalato una scatola di colori*, "Bolaffi Arte", marzo 1980. Tuttavia il fenomeno inizia a svilupparsi già nel decennio precedente. Cfr: Denis Viva, *Segnali di ritorno alla pittura negli anni Settanta italiani: la Pittura-Ambiente di Mimmo Paladino e Nicola De Maria*, "Ricerche di Storia dell'Arte", *Minimalismo e oltre,* n. 98, a c. di Maria Grazia Messina, 2009.

esperienza artistica più riconosciuta e influente, tanto da arrivare a essere considerata distintiva per gran parte del decennio. La sua nascita si fa risalire all'ottobre-novembre del 1979, anno in cui Achille Bonito Oliva pubblica sulle pagine di "Flash Art" l'articolo *La Trans-avanguardia Italiana*[10]. È l'inizio di un'abile operazione che, in tempi assai brevi, gli permette di imporre sulla scena artistica il suo gruppo di cinque artisti – Sandro Chia, Nicola De Maria, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino – come espressione massima della giovane pittura italiana.

In realtà, il panorama nazionale presenta una varietà ben più ampia, con numerose proposte neo-pittoriche in campo, sebbene non altrettanto efficaci[11].

Nel marzo del 1980, Renato Barilli organizza presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna la mostra *Dieci anni dopo: I nuovi nuovi*, in cui presenta un gruppo di pittori molto diversi tra loro e provenienti da varie regioni italiane: Salvo, Luigi Ontani, Luigi Mainolfi, Giuseppe Maraniello, Luciano Bartolini, Antonio Faggiano, Aldo Spoldi, Wal, Bruno Benuzzi, Giorgio Pagano, Felice Levini, Giuseppe Salvatori, Enrico Barbera, e Marcello Jori[12].

I Nuovi-Nuovi condividono alcune affinità con la Transavanguardia, ad esempio il perimetro mediale entro il quale operano e il carattere citazionista – declinato da Barilli secondo la formula postmoderna della "ripetizione differente"[13] – rifuggendo entrambe la continua evoluzione artistica propria dalle avanguardie del Novecento. Diversamente, se Bonito Oliva, nel suo testo manifesto, rifiuta qualsiasi riferimento al concetto di *nuovo*, Barilli concentra le sue riflessioni proprio su questo, evidenziando come gli artisti si impegnino nella reinterpretazione della citazione, spesso in

---

[10] Achille Bonito Oliva, *La Trans-Avanguardia Italiana*, "Flash Art", n. 92 - 93, novembre 1979, p.17. L'anno successivo il gruppo è consacrato a livello internazionale grazie alla partecipazione nella sezione di *Aperto 80*, curata da Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann, dell'Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1980.

[11] Denis Viva, *La critica a effetto. Rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Roma, Quodlibet, 2020, p.30.

[12] Il titolo della mostra cerca di stabilire una sorta di continuità nel modo di affrontare la pratica artistica in due periodi distinti. Il riferimento è alla mostra *Gennaio 70*, in cui Barilli presenta alcuni artisti poveristi. Secondo il critico infatti, coloro che partecipano alla mostra *Dieci anni dopo. I nuovi nuovi* si ispirano all'approccio disinvolto e all'estensione della sfera operativa evidenti nell'Arte Povera. Ad affiancare il critico bolognese ci sono i giovani Roberto Daolio e Francesca Alinovi, entrambi suoi studenti al DAMS. Cfr: *Dieci anni dopo. I nuovi nuov*i, (Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, marzo 1980), a.c. di Renato Barilli, Bologna, Grafis, 1980.

[13] L'espressione, citazione puntualmente dell'opera *Differenza e ripetizione* di Gilles Deleuze (1968. trad.it. 1971), è già presente come titolo della mostra curata da Barilli allo Studio Marconi nel 1974, anticipando le derive citazioniste di fine decennio. Renato Barilli, *La ripetizione differente*, Milano, 1974.

chiave ludica[14]. Lo stesso raggruppamento è proposto da Barilli anche nell'ampia mostra itinerante *Una generazione postmoderna* (1982-1984), in cui suddivide gli artisti in due ulteriori categorie: da un lato gli "iconici", che includono nomi come Aldo Spoldi, dall'altro, gli "aniconici", rappresentati da figure quali Luciano Bartolini e Enzo Esposito.

La diversa ricezione della Transavanguardia e dei Nuovi-Nuovi, così come di altre proposte pittoriche contemporanee, sembra dipendere non tanto da una disparità nelle opportunità espositive, quanto dalla minore incisività e dalla "modesta capacità di suscitare un dibattito"[15]. Mentre Bonito Oliva promuove il suo gruppo come una netta rottura con il passato recente (concettualismo e Arte Povera), enfatizzando un rinnovamento generazionale, Barilli suggerisce una sorta di "oscillazione fra avanguardie e 'ritorno all'ordine'"[16], proponendo artisti come Luigi Ontani e Salvo, già affermati prima della nascita del movimento, e suggerendo così una continuità con gli anni Settanta che riduce l'impatto rivoluzionario della proposta[17].

Lo stesso aspetto critico lo si ritrova nell'Anacronismo, noto anche come Citazionismo, Ipermanierismo o Pittura Colta, sostenuto dai critici Maurizio Calvesi, Italo Mussa e Italo Tommasoni[18]. Dal sapore accademico, questa tendenza si caratterizza per un recupero delle tecniche, forme e stili della tradizione pittorica classica e romantica che vengono reinterpretati in chiave contemporanea. Il suo coronamento è alla Biennale di Venezia del 1984 dove, partendo dalla cosiddetta Scuola di Piazza del Popolo, Calvesi traccia una precisa genealogia dei fenomeni di citazionismo degli ultimi due decenni fino al suo raggruppamento[19]. In questo senso, proponendosi

---

[14] Renato Barilli, *Dieci anni dopo*, in *Dieci anni dopo. I nuovi nuov*i, op.cit., pp. 7-14. Barilli propone questo raggruppamento anche nella mostra itinerante *Una generazione postmoderna* (1982-1984), distinguendo gli artisti dei Nuovi-Nuovi in due categorie: iconici e aniconici. Una generazione postmoderna, mostra a cura di Renato Barilli, Francesca Alinovi, Fulvio Irace, Genova, Teatro Falcone, Palazzo Bianco, Palazzo Rosso, 1982. *Ua generazione postmoderna: i nuovi-nuovi, la post-architettura, la performance vestita*, mostra a cura di Renato Barilli, Francesca Alinovi, Fulvio Irace, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1983. *Ua generazione postmoderna. Gli aniconici*, mostra a cura di Renato Barilli, Francesca Alinovi, Fulvio Irace, Milano, Magazzini del sale, Galleria Annunciata, Milano, Mazzotta, 1983. *Una generazione postmoderna. Iconici, aniconici, immagine elettronica*, mostra e catalogo a cura di Renato Barilli, Roberto Daolio, Reggio Emilia, Musei Civici, 1984.

[15] Denis Viva, *La critica a effetto. Rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979),* op.cit., p.31.

[16] *Ibidem*.

[17] In realtà molti degli artisti transavanguardisti iniziano la loro attività in pieno clima poversita e concettuale degli anni Settanta. Si veda ad esempio: Denis Viva, *La finzione dell'esordio. Sandro Chia alla Galleria La Salita, Roma 1971,* "Studi di Memofonte", n. 21, 2018, pp. 69-102.

[18] Italo Mussa, *La pittura colta, Roma, Galleria Monti*, novembre-dicembre 1982 (Artisti: A. Abate, Barni, Bartolini, Mariani); Officine & Ateliers. *Gli anacronisti o i pittori della memoria,* a.c., Maurizio Calvesi (Reggio Emilia, Musei Civici, 1983), s.e. (Artisti: Di Stasio, Galliani, Mariani Piruca, Tanganelli). Italo Tomassoni, Ipermanierismo, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1985. Per un approfondimento su questa tendenza Cfr: Linda Kaiser, *L'Anacronismo e il ritorno della pittura: l'origine è la meta,* Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2003.

[19] Denis Viva, *La critica a effetto. Rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979),* op.cit., pp. 31-32.

come continuazione di quanto accaduto in passato, l'Anacronismo commette il medesimo errore teorico e narrativo dei Nuovi-Nuovi.

Tali proposte nascono tutte in clima postmoderno, in un momento in cui le teorie relative a questa nuova condizione culturale sono estremamente diffuse tanto da nutrire, sia dal punto di vista teorico che lessicale, gli stessi testi della critica d'arte. In questo contesto, l'idea di un approccio evoluzionista dell'arte, con filiazioni e discendenze di movimenti, sembra ormai superata[20]. Al contrario, l'atteggiamento citazionista e l'eclettismo che caratterizzano ampiamente la pittura dei primi anni Ottanta, pur attingendo da una varietà di fonti, si presentano come elementi teorici fondamentali che ben si adattano all'idea della fine della storia e delle grandi narrazioni alla base di certe riflessioni del periodo[21].

Il recupero del passato in una prospettiva pittorica, pur nella diversità dei singoli casi, caratterizza anche l'etichetta Magico Primario, breve esperienza che si distingue per il recupero tradizionale della figurazione del XX secolo. Il nome stesso della corrente deriva dalla mostra curata da Flavio Caroli al Palazzo dei Diamanti di Ferrara nel 1980, che vede la partecipazione degli artisti Luciano Bartolini, Omar Galliani, Luigi Mainolfi, Aldo Spoldi, Salvo, Valerio Cassano, Luciano Castelli, Nino Longobardi, Luigi Giandonato, Gianfranco Notargiacomo e Marcello Jori[22].

Una parziale eccezione rispetto al panorama fin qui delineato è rappresentata dalla Nuova Scuola Romana, che si forma all'inizio degli anni Ottanta in maniera autonoma, senza un critico di riferimento e senza presentare i tratti distintivi di un movimento artistico. Ne fanno parte Nunzio, Luigi Quintili, Walter Gatti e Giuseppe Gallo, ai quali si aggiungono in seguito Luigi Campanella, Angelo Calligaris, Gianni Dessì, Oscar Turco, Marco Tirelli, Pizzi Cannella e Bruno Ceccobelli, tutti artisti che condividono lo stesso spazio di lavoro presso l'ex Pastificio Cerere, una fabbrica costruita nel 1905 e abbandonata negli anni Sessanta, situata nel cuore del quartiere San Lorenzo a Roma, in Via degli Ausoni. Si distinguono innanzitutto per appartenere alla stessa generazione (nati negli anni Cinquanta) e per il loro ritorno alla manualità, al disegno e alla pittura, con particolare interesse per la vita quotidiana e intima. Pur non si riconoscendosi mai come tale e rifiutando scopi programmatici e teorici, questo gruppo diviene noto come Nuova Scuola Romana. La sua definitiva

---

[20] *Ivi*, p.32.

[21] Denis Viva, *La critica a effetto. Rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979),* op.cit., p.188. Sul concetto di postmodernità e fine delle "grandi narrazioni" si veda almeno Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris 1979, trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1989

[22] Per un approfondimento sulle rispettive tendenze si rimanda a: Flavio Caroli, *Magico primario. L'arte degli anni Ottanta*, Milano, Fabbri Editore 1982. Roberto Gramiccia, *La Nuova Scuola Romana. I sei artisti di Via degli Ausoni,* Roma*,* Editori Riuniti, 2005. Renato Barilli, Nicoletta Boschiero, *I nuovi futuristi*, Milano, Silvana, 2011

affermazione avviene con la mostra *Ateliers* curata da Bonito Oliva nell'estate del 1984, in cui gli studi di sette artisti – Bianchi, Ceccobelli, Dessì, Gallo, Nunzio, Pizzi Cannella e Tirelli – vengono aperti al pubblico[23]. Bonito Oliva cerca infatti di sfruttare il successo del neo-espressionismo, interpretando il loro lavoro come una diretta conseguenza della Transavanguardia[24].

Ciò che si può provare a cogliere è come dietro la formazione di tutti questi gruppi artistici ci sia sempre la guida di un critico che ne determina la nascita, i caratteri e i necessariamente giovani protagonisti, sottolineando il cambio di rotta, o talvolta la continuità, delle ricerche artistiche rispetto agli anni Settanta. Questo fenomeno mette in evidenza una nuova problematica legata alla difficoltà di trovare un'identità collettiva riconoscibile nell'arte e una sua legittimazione teorica in un momento in cui la stessa volontà di unione e collaborazione tra gli artisti non è più così evidente.

Le varie etichette, elaborate e dibattute nella prima metà degli anni Ottanta, risultano perciò superficiali, contenitori spesso generici che manifestano presto la loro fragilità e natura transitoria. Anche la Transavanguardia, unica corrente ad affermarsi sulla scena artistica del decennio, vede i suoi cinque protagonisti mancare di un senso di appartenenza e dirigersi presto verso percorsi individuali, manifestando più di una volta diffidenza nei confronti del movimento stesso.

A Milano, la stagione del ritorno alla pittura è caratterizzata da una situazione peculiare con la Transavanguardia che non trova sostegno né nelle gallerie – ad eccezione di alcuni casi isolati come le gallerie di Franco Toselli, Luigi Deambrogi e Piero Cavellini che espongono, sempre in mostre personali Clemente, Paladino, Cucchi e De Maria[25]– né dalle istituzioni pubbliche.

La frase, divenuta poi proverbiale, della direttrice delle Civiche Raccolte, Mercedes Garberi, "la Transavanguardia qui non passerà"[26], ben evidenzia questa ostinata opposizione che si respira in città e riscontrabile anche nelle programmazioni espositive. Il solo artista della compagine proposta da Bonito Oliva che riesce a esporre in un'istituzione milanese in questi anni è Francesco Clemente. Nel 1980 Clemente è scelto per la prima di una serie di mostre intitolate *Installazioni*, promosse presso il Padiglione d'Arte Contemporanea da uno dei suoi curatori, Zeno Birolli. Si tratta di esposizioni che promuovono un dialogo tra artisti provenienti da ambiti diversi, le cui opere sono

---

[23] *Ateliers*, a.c. di A. Bonito Oliva (Roma, ex Pastificio Cerere, 1984), Roma, Carte Segrete, 1984.

[24] Tra i sostenitori di questa esperienza si deve ricordare anche l'importante ruolo di Fabio Sargentini e Gian Enzo Sperone che prontamente espongono questi artisti nelle loro gallerie; con un'accurata spartizione dei nomi, Sargentini accoglie nella scuderia dell'Attico Nunzio, Pizzi Cannella e Tirelli, mentre Ceccobelli, Dessì e Gallo passano dalla Galleria Ferranti a Gian Enzo Sperone. Grazie a questa collaborazione, i singoli artisti hanno numerose opportunità espositive sia in Italia che all'estero ottenendo riconoscimenti anche a livello internazionale.

[25] Davide Colombo, *Arte, artisti e gallerie a Milano negli anni Ottanta: continuità e novità*, in *MilanOttanta*, Milano, Scalpendi, 2022, p. 52.

[26] L'espressione è ricordata in Giovanni Agosti, *Le rovine di Milano*, Milano, Feltrinelli editore, 2011, p.15.

messe a confronto in un gioco di possibili assonanze e differenze. In questo primo appuntamento la nuova figurazione di Clemente entra in dialogo con la ricerca concettuale di Vincenzo Agnetti in un contrasto visivo netto, da cui gli artisti emergono nella loro specificità e singolarità, al di fuori di possibili etichette[27].

La mancata presenza e riconoscimento della Transavanguardia scatena vivaci dibattiti tra i suoi sostenitori e detrattori, ma anche una sorta di risposta, tutta milanese, con un'alternativa pittorica: figure come Arcangelo, Gaetano Grillo, Natà e Davide Benati, per citarne alcuni, così come i molti nomi menzionati nell'articolo di Grazioli, si formano artisticamente sull'onda della Transavanguardia ma sembrano esserne apparentemente indipendenti. Questi artisti trovano campo libero nelle gallerie meneghine, esibendo un gusto espressionista per la pittura ancora radicato in quel *genius loci*, per richiamare l'espressione impiegata da Bonito Oliva, che ben si presta a sfidare, sullo stesso terreno di gusto e stile, il fenomeno pittorico di successo.

Tra le gallerie di spicco che contribuiscono a promuovere questo panorama pittorico estremamente variegato si possono ricordare lo Studio Cannaviello, la Galleria Deambrogi, lo Studio Grossetti e lo Studio Marconi.

Cercando di rimanere sull'anno 1985, e facendo riferimento ad alcune precise mostre di una galleria come quella di Enzo Cannaviello, dichiaratamente impegnata da anni nella promozione della pittura, si può avere un'idea del tipo di ricerca artistica visibile in città[28]. Dal 21 maggio al 7 giugno 1985, trasgredendo la tradizionale attenzione alla pittura tedesca e austriaca, Cannaviello propone Francesco Bonami, "un pittore figurativo italiano praticamente inedito"[29]. Fiorentino di nascita e milanese di adozione, Bonami lavora con il colore a olio, realizzando un'immagine che è "investita da risonanze marcatamente esoteriche, se non con questo intendiamo ciò che è enigmatico, che deve essere svelato"[30]. Si tratta di figure dall'aspetto inquietante, espressione di un significato mistico di un'infanzia autoritaria, potente e quasi spietata[31]. Nella sua prima mostra personale sono esposti alcuni quadri, tra cui *Terzero Dia*, *Indian File*, *Se ci perderemo*, tutte opere in cui il tema della morte si impone con forza.

---

[27] Cfr: Vincenzo Agnetti e Francesco Clemente, (Milano, PAC, dicembre 1980 - febbraio 1981), a. c. di Zeno Birolli, Milano, Mazzotta, 1982.

[28] Sull'attenzione di Cannaviello per il neo-espressionismo tedesco e i nuovi selvaggi si rimanda a: Irene Chirco, *Neo-espressionismo tedesco e nuovi selvaggi allo studio d'arte Cannaviello*, in *MilanOttanta*, op.cit.

[29] *La città consegna le chiavi a Tàpies,* "Il Giornale dell'Arte", n. 23, maggio 1985.

[30] Giorgio Maragliano, *Francesco Bonami da Cannaviello*, "Flash Art" n. 128, estate 1985**,** p. 36-37.

[31] *Ibidem*.

Tra novembre e dicembre 1985 viene presentato Natalino Venuto, noto come Natà. La mostra è accompagnata da un testo di Giovanni Testori, che in questi anni segue attentamente la programmazione della galleria. Il suo interesse per il neo-espressionismo tedesco lo porta infatti a visitare in più occasioni le mostre e a consultarne i cataloghi che, come ha recentemente ricordato Cannaviello "divorava"[32]. Quella di Natà è una pittura in linea con le ricerche d'oltralpe, al limite del figurativo, che ha per soggetto nature morte realizzate mediante una evidente instabilità del segno pittorico, creando disordine tra gli oggetti in primo piano e lo sfondo. Come spiega Gregorio Magnani nella sua recensione della mostra: "Quello che rimane, garante di solidità ambigua, è lo spazio della rappresentazione, l'instabile architettura nella tela, e l'urgenza di rappresentare[33]."

Il ciclo presentato in questa occasione, composto da tele e carte, prende il titolo di *Relicta*, suggerito proprio da Testori per la sua "forza evocativa" e un "innegabile rimbombo medievale"[34]. Il noto storico e critico dell'arte in catalogo afferma: "non ci sembrava giusto che anch'esse finissero per cadere dentro quel 'senza titolo', oggi cosi frequentato da indurci a ritenere che esso segnali ben più indifferenza che non una precisa volontà o un preciso disegno di mantenere e, per dir così, autenticare, un qualche reale mistero[35]." A essere raffigurati sono oggetti di varia natura che appaiono come relitti; in questo senso, in modo poetico e con riferimento al terremoto dell'Irpinia, Testori sottolinea che "nella fantasia di Natà la desolazione del dopo-terremoto sembra aver brucato, come un'orda di devastanti cavallette, ogni traccia di felicità[36]."

L'interesse di Cannaviello per i giovani pittori italiani si manifesta contemporaneamente in un progetto denominato *Atelier*, presentato nell'ex Studio Cannaviello in Piazza Beccaria dove lo spazio viene messo a disposizione degli artisti selezionati, in questo caso Tito Maffei e Marco Cingolani, affinché possano lavorarvi e renderlo anche visitabile al pubblico[37].

Durante un'intervista a Cannaviello pubblicata su "Juliet", gli viene chiesto se ci sia un legame tra il lavoro che sta svolgendo sui berlinesi e quello che ha iniziato sull'area milanese, proponendo autori come Bonami e Natà. La risposta di Cannaviello è chiara: "Presento oggi questi artisti perchè

---

[32] *50. Studio d'arte Cannaviello 1986-2018*, Pavia, Industria grafica pavese, p. 5. Non sorprende, quindi, che le mostre personali di Rainer Fetting del 1983 e del 1988 siano curate e accompagnate da un testo critico di Testori. Per la cronologia delle mostre si rimanda al sito internet della galleria: https://www.cannaviello.net/Rainer-Fetting-1, consultato il 5 febbraio 2024.

[33] Gregorio Magnani, *Natà*, "Juliet" n. 22, ottobre - novembre 1985, p. 27.

[34] *Introduzione di Giovanni Testori,* in *Natà,* (Milano, Studio d'arte Cannaviello Milano, novembre-dicembre 1985), s.e, p. 4

[35] *Ibidem.*

[36] *Ibidem*.

[37] Conversazione con Marco Cingolani, 21 giugno 2023.

soltanto oggi li ho individuati. Credo di avere identificato dei fermenti giusti; e l'aspetto interessante che li unisce – pur lasciando intatte le loro rispettive individualità – è che nessuno di loro è veramente milanese, operano qui, hanno scelto questa città come d'altronde l'ho scelta io"[38].

A sancire il nuovo impegno verso le ricerche artistiche emergenti italiane, rigorosamente pittoriche, è una mostra che parte proprio dal presupposto della scelta di un luogo per lavorare. Il 7 gennaio viene inaugurata *Stazione Centrale*, nella quale sono presentati Arcangelo, Francesco Bonami, Gaetano Grillo, Natà e Marco Nereo Rotelli[39]. Il titolo allude alla stazione ferroviaria di una metropoli, un luogo in cui convergono persone provenienti da luoghi diversi e con retroterra culturali differenti. Come tutti attraversano lo stesso luogo e si incrociano con le direzioni degli altri, ma poi ognuno prosegue per la propria strada, analogamente la galleria accoglie cinque individualità con origini geografiche e culturali diverse – dato che nessuno è di Milano – con orientamenti differenti che emergono chiaramente nei loro lavori[40].

Rappresentando un chiaro tentativo di mettere a fuoco un nuovo gruppo di artisti, seppur non omogeneo, la mostra ottiene una buona attenzione critica. Per comprendere la natura delle ricerche presentate, si può fare riferimento a quanto pubblicato su "Juliet" a firma di Giulio Ciavoliello: "Arcangelo, preferendo le dominanti del bianco e del nero, dipinge allusioni ad un paesaggio lontano che rivive nel ricordo: un paesaggio che, più che riferirsi ad una regione particolare, indica un legame archetipo e universale con la terra madre. Bonami è autore di una figurazione stupefacente, piena di personaggi onirici, fluttuanti in uno spazio irregolare e improbabile. La pittura di Grillo è fatta di icone elementari, di forme primarie che emergono da un magma di colore-materia. Natà con impeto notevole lavora sulla costante sdefinizione, formale e organica, della natura morta. Del quintetto il più aniconico è Rotelli, che copre la tela con ampie e libere campiture di colore, che in qualche caso si coagula con la terra e acquista spessore in zone particolari del quadro"[41].

Elena Pontiggia, in una recensione pubblicata su "Segno", riprendendo il tema del titolo, ribadisce che "chi si interessa di 'giovani pittori' a Milano sa che, tra di loro, i 'milanesi' in senso burocratico sono una trascurabile minoranza; molti scelgono invece questa città, che è stata definita una città astratta, come luogo di lavoro[42]".

---

[38] *Enzo Cannaviello*, a. c. di Roberto Vitali, "Juliet" n. 25, aprile - maggio 1986, p. 17.

[39] Cfr: *Stazione Centrale*, (Milano, Studio d'Arte Cannaviello, gennaio - febbraio 1986), Milano, Studio d'Arte Cannaviello, 1986.

[40] Enzo Cannaviello, *Stazione Centrale*, (Milano, Studio d'Arte Cannaviello, gennaio - febbraio 1986), Milano, Studio d'Arte Cannaviello, 1986, s,p.

[41] Giulio Ciavoliello, *Recensione*, "Juliet" n. 25, aprile - maggio 1986, p. 38.

[42] Elena Pontiggia, *Stazione centrale*, "Segno" n. 54, aprile 1986, p. 30-31.

Sebbene gli effetti e gli epigoni delle Transavanguardia mantengano un impatto rilevante oltre la metà del decennio, nel contesto milanese ancora dominato dalla pittura, già dal 1985 si affacciano sulla scena nuovi nomi meno inclini al linguaggio pittorico espressionista. Sono artisti influenzati dalla diffusione delle immagini e delle icone della società contemporanea, come evidente nelle opere di Marco Cingolani, Maurizio Turchet e, pur non originari di Milano, di Pierluigi Pusole o Bruno Zanichelli. Allo stesso tempo, altri adottano pratiche più concettuali, spesso stemperate da un ritrovato interesse per il colore, come nel caso di Stefano Arienti, Mario Dellavedova o Massimo Kaufmann. In questo senso si assiste a un ricambio generazionale degli artisti che porta anche a un rinnovamento nei linguaggi espressivi.

Per coloro che cominciano a lavorare intorno alla metà degli anni Ottanta, la pittura non è mai pregiudizialmente esclusa ma rimane una possibilità, un mezzo artistico tra gli altri. Tuttavia, si osserva un'apertura a diversi linguaggi, prima fra tutte la scultura che guadagna progressivamente centralità. Il rinnovato impegno per una disciplina tradizionale si manifesta già nei primi anni Ottanta, in parallelo alla rinascita del gusto per la pittura, con artisti che riportano in primo piano l'attenzione per l'aspetto materico e plastico delle forme, ma anche per il modo in cui queste occupano lo spazio, come nel lavoro, per esempio, di Maurizio Corona o di Antonio Violetta. Nella seconda parte del decennio, la pratica scultorea evolve invece verso una dimensione più installativa e di interazione con l'ambiente, come dimostrano bene le opere di Luca Quartana, Bernhard Rüdiger o Marco Mazzucconi.

Questo sconfinamento linguistico insieme alla prevalenza del sentimento individuale in una condizione post-ideologica porta a una proliferazione di esperienze artistiche che sfuggono a definizioni critiche collettive, contribuendo alla complessità del panorama artistico del momento.

Insieme all'affermasi di nuovi nomi sulla scena milanese, si delinea anche una nuova geografia urbana di spazi dedicati agli artisti emergenti, risultato non solo delle iniziative dei privati, ma, come si vedrà nei prossimi paragrafi, anche dell'impulso dal basso proveniente dagli stessi artisti che si impegnano in iniziative con approcci, forme e modalità operative uniche e alternative, oltre che a organizzare vere e proprie strutture di ricerca indipendenti, destinate a offrire loro spazio di azione e visibilità.

1.2. L'occupazione della Ex-fabbrica Brown Boveri

Dall'ottobre 1984 al maggio 1985, alcuni studenti di architettura del Politecnico occuparono i locali dello stabile dell'ex fabbrica Brown Boveri per realizzarvi interventi artistici[43]. Sebbene l'occupazione non si distingua per la qualità effettiva delle opere realizzate – queste risultano, a detta degli artisti, di natura dilettantesca e l'esperienza stessa rimane marginale durante la sua durata – segna comunque un'inversione di tendenza rispetto al predominio della pittura e del neo-espressionismo, con una diversa intenzionalità artistica e sensibilità generazionale. Il fatto inoltre che alcuni dei partecipanti diventino figure chiave nella nuova scena artistica rende questo episodio ancora più significativo.

A scoprire lo stabile sono alcuni studenti di architettura – Elena Giorcelli, Esther Musatti, Pier Vincenzo Rinaldi, Francesco Garbelli, Milo Sacchi, Stefano Sevegnani e Andrea Andronico – che, affascinati dall'estetica del luogo e dallo stato di incuria che ne testimonia il più che decennale inutilizzo, decidono di occuparlo.

Situata in via Confalonieri, 30 nel quartiere Isola, zona popolare di Milano, nella prima metà del XX secolo la fabbrica era stata un'azienda di punta della produzione di macchinari elettrici pesanti e solo a seguito dello spostamento dell'attività, negli anni Sessanta, venne chiusa. La notizia del momentaneo riutilizzo dello stabile si diffonde velocemente coinvolgendo altri studenti e amici, arrivando a contare, nell'intero periodo, un totale di quaranta persone[44].

A un primo sguardo, l'occupazione della Brown Boveri sembrerebbe rientrare nel più ampio fenomeno di riappropriazione degli spazi industriali da parte dei movimenti contro-culturali, che si diffonde dagli anni Settanta anche come conseguenza del processo di deindustrializzazione che interessa molte città italiane[45]. Tuttavia, in questo caso, la decisione di occupare lo stabile non è guidata da una motivazione apertamente politica o critica dichiarata. Sebbene alcuni aspetti

---

[43] Per una più attenta disamina dell'iniziativa si rimanda al primo capitolo della tesi magistrale di chi scrive: *"Giovane arte italiana" a Milano (1984-1986)*. Tesi discussa presso l'Università Degli Studi di Milano in data 30 marzo 2020, pp. 11-31.

[44] Andrea Andronico, Pietro Aresca, Stefano Arienti, Guglielmo Emilio Aschieri, Cosimo Barna, Cristina Cary, Umberto Cavenago, Elisa Chierici, Vittoria Chierici, Libero Concordia, Enzo Contini, Luigi Corte, Rappis Anna Falcone, Gianni Gangai, Francesco Garbelli, Alexander Garbin, Nicola Gianmaria, Elena Giorcelli, Danusia Horst, Yochi Yakir, Corrado Levi, Antonio Maniscalco, Anna Mari, Amedeo Martegani, Marco Mazzucconi, Esther Musatti, Camillo Pennisi Paolo Pellegrini, Pier Vincenzo Rinaldi, Giona Rossetti, Milo Sacchi, Stefano Sevegnani, Michele Sigurani, Pino Spadavecchia, Carlo Spoldi, Antonello Tagliaferro, Vittorio Valente, Fosco Valentini, Enrico Valli, Paolo Ventriglia, Francesco Volpe.

[45] Per una panoramica sui centri sociali a Milano Cfr: Stefano Ghittoni, *Milano off 1980 – 198X. Racconto imperfetto di una città invisibile,* Milano*,* Milieu edizioni, 2022. Per un'approfondita analisi delle continuità e delle discontinuità tra gli anni Settanta e Ottanta nelle esperienze contro-culturali milanesi e nei centri sociali cittadini, si rimanda a: Andrea Capriolo, *Manifestazioni artistiche nei centri sociali autogestiti della Milano tra anni Settanta e Ottanta. Dai Circoli del proletariato giovanile al movimento punk*, tesi di dottorato conseguito presso l'Università Degli Studi Di Udine, a.a. 2022-2023.

richiamino l'attività e l'estetica dei centri sociali, vi si riflette un cambio di prospettiva rispetto all'impegno sociale e politico che caratterizza questi ultimi e il decennio precedente: l'obiettivo principale all'interno della Brown Boveri è infatti la ricerca di libertà espressiva, svincolata da un valore ideologico o politico. I frequentatori della fabbrica non formano una comunità, non vivono insieme, ma si recano nel luogo per lavorare ai propri interventi. Si tratta perciò di un'aggregazione spontanea basata su una comune volontà di espressione e divertimento.

Almeno a questa data, è prematuro definire i partecipanti *artisti*: la maggior parte di loro manifesta infatti un atteggiamento dilettantesco e ingenuo verso il fare artistico e i linguaggi preesistenti.

Durante i mesi di occupazione dello stabile, viene presa la decisione condivisa di realizzare interventi che mirino a riappropriarsi dello spazio architettonico nel rispetto del luogo e della sua storia[46]. I diversi lavori si basano sul riutilizzo dei materiali disponibili in loco e l'edificio stesso diventa spesso parte integrante delle opere. In questo senso, l'arte ritorna a operare in un ambiente diverso rispetto ai circuiti ufficiali, confrontandosi con il passare del tempo e assumendo un carattere effimero.

Tale intenzionalità la si ritrova anche nelle parole di uno dei primi occupanti, Francesco Garbelli, in un'intervista rilasciata per "Modo" nel giugno 1985: "Entrando negli enormi spazi della ex sede della Brown Boveri a Milano si è circondati da una serie di presenze che si impongono con forza, con l'eterogeneità di oggetti-testimonianza. Si prova la voglia di lasciare una traccia, entrare a far parte della storia del luogo: storia di uso industriale, di abbandono, di riuso, in una metropoli avara di spazi. Queste presenze, questi materiali sprigionano una forza incredibile. Forse questo è uno dei motivi che ci hanno spinto a non trasformare il luogo, a lasciarlo integro con i buchi, i vetri incrinati, le pozze, il fango, i rumori, la sensazione di essere continuamente osservati. Le nostre opere si inseriscono in questo contesto, non c'è alcuna distinzione tra l'oggetto trovato e quello realizzato, tutto è inglobato da questo rudere magico e grottesco dell'era moderna. La magia degli spazi non si esaurisce, le possibilità di scoperta all'interno di questo luogo, umido come una grotta, sono infinite"[47].

Il luogo assume agli occhi di coloro che vi lavorano un aspetto sacrale, anche attraverso una romantica idealizzazione della fabbrica: entra in uso il termine 'cattedrale' per indicare l'edificio, anche se, data la sua struttura architettonica a tre navate, si riferisce più precisamente al capannone centrale. Da questa analogia tra lo spazio della fabbrica e quello di una chiesa, prendono vita diverse opere come *Altare* di Francesco Garbelli, installazione composta da tubi di ferro e teli di

[46] Conversazione con Manuela Gandini, 7 giugno 2023.

[47] Ezio Manzini., *Moderno, Post-moderno, Primitivo,* "Modo", n. 80, giugno 1985, p. 31

plastica assemblati per formare la parola stessa che dà il titolo all'opera. *Sagrestia* di Marco Mazzucconi e Amedeo Martegani, realizzata con materiali trovati sul luogo e assemblati in modo informale, richiama sia nel titolo che nella forma, il locale solitamente situato nei pressi dell'altare maggiore della chiesa. Nel contesto della ricerca di un significato sacro secondario, si colloca anche l'opera di Antonio Maniscalco, che dispone in modo geometrico undici piramidi al centro del capannone, le quali sembrano richiamare la civiltà mesopotamica. Vi sono inoltre alcuni interventi che, anche se realizzati sulle pareti fatiscenti della fabbrica, sono vicini al linguaggio pittorico: un esempio è *Vibrazioni oltre lo spazio* di Cosimo Barna, un dipinto di acciughe stilizzate su una superficie di 130 metri di lunghezza per 7 di altezza. Ancora, Stefano Arienti interviene colorando con gessetti le muffe presenti in alcune aree della fabbrica per sottolineare il naturale processo di deterioramento dell'edificio.[48] Nella fabbrica interviene anche Corrado Levi, una figura già nota e influente nel mondo artistico con una carriera da artista iniziata nel 1982 e che, al momento dell'occupazione della Brown Boveri, è professore di Composizione Architettonica al Politecnico di Milano. Recatosi sul posto, il suo intervento consiste nel prolungamento della scritta *Uomini* riferita ai servizi igienici maschili a cui aggiunge *di Corrado Levi*, una firma che diviene gesto di appropriazione tra desiderio erotico e ironia[49].

Da iniziativa nata fuori dai binari dell'ufficialità e della visibilità, Brown Boveri assume presto i connotati di una manifestazione artistica più convenzionale: a testimoniarlo è la decisione di mostrare al pubblico ciò che è stato realizzato durante i mesi di occupazione attraverso un'inaugurazione all'interno della fabbrica il 18 e 19 maggio 1985. Viene realizzato un invito con un'immagine in bianco e nero dello scalpo di Milo Sacchi[50]; le date sono intenzionalmente invertite per sottolineare un atteggiamento non conforme al sistema, ugualmente, il design dell'invito richiama i caratteri della cultura punk, particolarmente diffusa nei centri sociali dell'epoca[51]. Nel corso delle due giornate, si susseguono azioni e performance senza una precisa scaletta e dunque

---

[48] Per una più attenta analisi delle opere presentate si rimanda al primo capitolo della tesi magistrale di chi scrive: "Giovane arte italiana" a Milano (1984-1986). op.cit.

[49] Appare necessaria una precisazione: nei molti rimandi all'esperienza, Corrado Levi è spesso indicato come l'organizzatore dell'iniziativa. In realtà Levi scopre solo nei mesi conclusivi quanto si sta verificando nella fabbrica decidendo di parteciparvi con un ruolo assolutamente paritario, almeno nelle intenzioni, rispetto a quello dei suoi studenti e altri frequentatori.

[50] Invito all'inaugurazione della mostra Brown Boveri, ex Stabile Brown Boveri, 18 e 19 maggio 1985. Courtesy Amedeo Martegani

[51] In riferimento ai centri sociali, per il contesto milanese, è necessario citare almeno il *Virus*, centro sociale fondato nel 1982 da un gruppo di ragazzi vicini alla cultura punk e situato in Via Correggio 18, zona Fiera di Milano. Tale fenomeno è animato da una forte coscienza politica a cui si aggiunge il carattere di movimento culturale: elemento aggregante è infatti la musica che, soggetto dei dibattiti di giorno e protagonista nei concerti di notte, è vissuta come esperienza totale. Per un approfondimento Cfr: Marco Philopat, *Costretti a sanguinare,* Shake edizioni, Milano, 1997.

presentate come accadimenti spontanei. In questa occasione, si tiene anche una performance ideata da Aresca, Musatti e Sigurani, che si svolge nello spazio in cui i tre artisti sono precedentemente intervenuti utilizzando frammenti di mosaico immersi in vasche d'acqua posizionate a terra, così da sfruttare il riflesso dei frammenti sulle colonne circostanti dipinte di bianco. Questo spazio diviene il luogo scelto per la performance *Contatto,* ripresa da Studio Azzurro, con protagonisti due ballerini a torso nudo che, partendo da punti opposti dello spazio, simulano una corsa a rallentatore fino a raggiungersi. Attraverso il rallentamento dell'azione fisica dei ballerini, si esprime quindi quell'idea del tempo sospeso percepito nella fabbrica.

Negli ultimi mesi dell'occupazione, diversi protagonisti del mondo dell'arte iniziano a manifestare interesse per quanto accade nello stabile abbandonato[52]: tra questi c'è Giò Marconi, figlio del rinomato gallerista Giorgio e coetaneo degli artisti, che, incuriosito dalla situazione e considerando la natura effimera degli interventi, decide di coinvolgere il fotografo Salvatore Licitra e il videomaker Giuseppe Baresi per documentarla. Il risultato è una mostra documentaria presentata il 23 maggio 1985 presso lo Studio Marconi, pochi giorni dopo l'apertura in Via Confalonieri.

Vengono esposte le fotografie di Licitra e per la prima volta, è proiettato il video-documentario di Baresi, 36 minuti di ripresa in cui sono raccontate fedelmente atmosfere e immagini della fabbrica in disuso[53]. Il comunicato stampa della mostra è il medesimo usato per le due giornate di apertura dello stabile e presenta un testo della critica d'arte Emanuela Gandini, compagna di università dei primi frequentatori della fabbrica. Il titolo del testo, *La Brown Boveri tra speranza epica e speranza lirica*, presenta fin da subito l'evento come un momento di transizione, in cui si mescolano un desiderio epico di sfida nei confronti della società contemporanea e un sentimento romantico che permea il rapporto tra i ragazzi e la fabbrica: "Bisognava passare in mezzo alle catene di montaggio e consumare tutta la cultura industriale per trovare, proprio nella maggior artefice della moltiplicazione dei suoni e delle immagini, l'interruzione acquietante dei ritmi ormai estesi a tutta la metropoli. […] Non c'è percorso non ć'è progetto, ci sono tracce riconoscibili e punti evidenziati, luoghi consacrati al Genius Loci che provoca accadimenti e comportamenti non prevedibili"[54].

Gandini evidenzia un "atteggiamento perseverante" nel lasciare che gli interventi realizzati subiscano l'azione del tempo e nella scelta di reimpiegare i materiali, naturali o di scarto, presenti

---

[52] Giulio Ciavoliello, *Brown Boveri*, "Flash Art", n.128 estate 1985, p.60.

[53] La mostra inizialmente ha una durata di soli 7 giorni come segnalato in: Massimo Kaufmann, *Lo studio Marconi espone Brown Boveri*, "VivaMilano", 23 Maggio 1985. Viene poi prolungata per l'intero mese.

[54] Manuela Gandini, *La Brown Boveri tra speranza epica e speranza lirica*, testo di presentazione della mostra, via Confalonieri 30 (18-19 maggio) e Studio Marconi (23 maggio), Milano 1985, s.n. Il testo è stato fornito dalla stessa Manuela Gandini.

sul posto, generando un effetto di svelamento delle opere che “senza rumore usciranno dalla mimesi e mostreranno il loro valore cultuale che ormai era dato per morto ma che rivive, con la solennità dell’ambiente”.[55]In occasione della mostra allo Studio Marconi è realizzato un catalogo fanzine edito dalla stessa galleria, scelta rappresentativa della volontà di restituire il carattere underground e indipendente di un’esperienza quale la Brown Boveri[56].

L’inaugurazione della mostra presso lo Studio Marconi può essere considerata come il riconoscimento ufficiale da parte del sistema artistico. Una situazione indipendente come questa è infatti prontamente assimilata da una delle realtà milanesi più influenti e consolidate, il che ben testimonia la volontà di cogliere una potenziale nuova scena artistica[57].

L’ampia copertura mediatica – che enfatizza con entusiasmo il carattere di riappropriazione dello spazio urbano da parte degli artisti, insieme all’indicazione di Milano come città vivace e creativa – attira l’attenzione di numerosi addetti ai lavori che si aggirano tra gli spazi della Brown Boveri. Tra questi spiccano nomi noti come Achille Bonito Oliva e Pierre Restany, ma anche giovani aspiranti galleristi che, nel giro di pochi anni, stabiliranno relazioni privilegiate con certi artisti.

Se per alcuni la Brown Boveri rappresenta solo una parentesi[58], altri iniziano proprio da tale esperienza a muovere i primi passi nel mondo dell’arte[59]. Si delineano spontaneamente due formazioni, dettate sia dalle frequentazioni personali che da diverse opportunità espositive. Spostandosi dal solo osservatorio milanese, è possibile esaminare gli sviluppi immediatamente successivi di alcuni degli artisti coinvolti nell’occupazione della fabbrica.

Nel dicembre 1985, a Milano, si tengono contemporaneamente due mostre: *Bad Sculptures in Christmas-Time* collettiva che inaugura il 19 dicembre 1985 nello studio di Elisa Chierici, sorella di Vittoria, già presente nella mostra presso la fabbrica, a cui partecipano Arienti, Levi, Martegani, Mazzucconi e Spoldi[60]. L’altra, *Senza Titolo*, presso la Laser Associazione, coinvolge Barni, Cary,

---

[55] *Ibidem.*

[56] La breve pubblicazione, circa 16 pagine, si compone per lo più delle fotografie di Salvatore Licitra. Non sono infatti presenti all’interno contributi critici ma una sola nota introduttiva di Giò Marconi e alcune riflessioni degli artisti.

[57] Nella prima pagina del catalogo realizzato per la mostra della Brown Boveri si legge: "Questo è il primo numero di una pubblicazione in cui si documenteranno particolari esperienze di lavoro artistico in Italia e all’estero". *Brown Boveri*, (Milano, Studio Marconi, maggio-giugno 1985), Milano,Studio Marconi, 1985. p. 2.

[58] Si pensi ad esempio a Esther Musatti che proseguirà la propria attività come architetto e scenografa, creando set visionari per produzioni italiane e internazionali. Lavora per anni con Studio Azzurro, firmando la scenografia dei loro film e di altri progetti museali e artistici.

[59] Si segnala che poco dopo la fine dell’occupazione, la polizia chiude lo stabile della ex Brown Boveri e ne autorizza la distruzione.

[60] Lo studio di Elisa Chierici si trovava in Corso di Porta Romana, 17, Milano. Invito alla mostra *Bad Sculptures in Christmas -Time*, Milano, dicembre 1985, Courtesy Amedeo Martegani.

Fonticoli, Garbelli, Giorcelli, Hossein Golba, Pellegrini, Giona Rossetti, Milo Sacchi e Stefano Sevegnani[61].

Nei primi mesi dell'anno successivo, Corrado Levi manifesta sempre più chiaramente il suo interesse per una precisa linea di ricerca artistica, offrendo un notevole sostegno agli stessi artisti presentati nello studio di Elisa Chierici. In breve tempo, organizza due significative mostre nel suo studio in corso San Gottardo: *Protocolli*, dal 6 al 13 marzo 1986, seguita da *Con sette giovedì*, una serie di appuntamenti espositivi che si svolgono tre giorni a settimana, dal 18 settembre al 30 ottobre, dedicati a un singolo artista per volta[62].

Sempre nel 1986, si tengono contemporaneamente due mostre che, inserendosi nella dinamica di recupero degli spazi urbani, si avvicinano, sia per finalità che per modalità d'intervento, a quanto accaduto nella Brown Boveri. Dal 18 maggio al 30 giugno a Ferrara, presso Ex Calzaturificio Zenith, si tiene *Rapido Fine*, alla quale partecipano figure come Arienti, Cavenago, Vittoria Chierici, Luigi Corte Rappis, Martegani, Mazzucconi, e lo stesso Levi[63].

Nel frattempo, alcuni che hanno partecipato alla Brown Boveri si muovono in altri circuiti espositivi, spesso distanti da quelli frequentati dagli artisti vicini a Levi, che godono di un maggiore riconoscimento dalle istituzioni artistiche ufficiali. Nel marzo del 1987 è inaugurata a Torino, presso la Promotrice di Belle Arti al parco del Valentino, *GE MI TO!*,[64] una mostra di ricognizione sull'ultima generazione attiva nel triangolo industriale, Genova-Milano-Torino, curata da Enzo Cirone ed Edoardo Di Mauro, in cui a rappresentare la città di Milano sono invitati Garbelli, Sacchi, Golba, Barna, nonché altri artisti che hanno preso parte alla Brown Boveri come Aschieri, Mazzucconi, Arienti, Cavenago, Rinaldi. A questa data artisti come Mazzucconi, Arienti Martegani hanno già preso parte all'importante mostra *Il Cangiante*[65], curata da Corrado Levi presso il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, e sono riconosciuti come nomi di punta di una nuova

---

[61] Lo studio di Elisa Chierici si trovava in Corso di Porta Romana, 17, Milano. Invito alla mostra *Bad Sculptures in Christmas -Time*, Milano, dicembre 1985, Courtesy Amedeo Martegani.

[62] Si succedono Arienti, Mazzucconi, Pierluigi Pusole, Martegani, Guglielmo Aschieri, Vittoria Chierici e Augusto Brunetti.

[63] Anche in questa occasione, gli artisti si avvalgono principalmente dei materiali disponibili in loco, riciclando gli scarti provenienti dall'edificio decadente della fabbrica. Cfr: Manuela Gandini, *Rapido Fine*, catalogo della mostra (Ferra, ex Calzaturificio Zenith, 18 maggio- 30 giugno 1986), Casalecchio di Reno Grafis Edizioni, Ferrara 1986.

[64] Enzo Cirone ed Edoardo Di Mauro, *GE.MI. TO.! L'ultima generazione artistica del triangolo industriale*, Fabbri Editori, Milano, 1987.

[65] Cfr: *Il Cangiante,* (Milano, Padiglione di Arte Contemporanea, dicembre 1986–gennaio 1987), a. c. Corrado Levi, Milano, Nuova Prearo Editore, 1986. *Il Cangiante* è una nota mostra curata da Levi e realizzata presso il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano dal 3 dicembre 1986 al 25 gennaio 1987. Per un approfondimento si rimanda al saggio di chi scrive: *Il Cangiante al PAC. Le qualità relazionali delle opere*, in *MilanoOttanta*, Scalpendi, Milano, 2022, pp. 133-140.

scena artistica iniziando a lavorare, nel giro di pochi anni, con le giovani gallerie in ascesa: Mazzucconi con Marconi, Arienti con Guenzani, Martegani con De Carlo[66].
Diversamente, Garbelli entra a far parte della scuderia della galleria omonima di Andrea Murnik, dove espone anche Milo Sacchi. Nell'autunno del 1988, Cary, Sevegnani, Sacchi e Rossetti vengono selezionati da Maria Rosa Pividori e Pino Decidue per partecipare al Festival di Tarcento[67], evento la cui documentazione multimediale viene esposta nella mostra inaugurale della galleria Dieci.Due di Milano, situata in via Bramante e originariamente studio d'artista di Diecidue, con cui i suddetti artisti stabiliscono un rapporto continuativo da quel momento in poi[68].

Tra Stefano Arienti, Amedeo Martegani e Marco Mazzucconi emerge una chiara affinità, evidente non solo nelle amicizie e frequentazioni condivise, ma anche in un fondamento teorico comune che risale all'esperienza del corso di Corrado Levi al Politecnico. Giulio Ciavoliello, che recensisce tempestivamente quanto si verifica alla Brown Boveri su "Flash Art"[69], ha riconosciuto quello stesso approccio spontaneo all'arte, manifestato nella fabbrica, come una sorta di "dichiarazione di poetica", cifra di molti artisti "che da lì hanno mosso i primi passi" ma anche per altri che, se pur estranei a quella situazione, hanno iniziato a lavorare a Milano e in Italia nella seconda metà degli anni Ottanta[70].
Nel 1985, Martegani e Mazzucconi si conoscono da tempo e frequentano entrambi la facoltà di Architettura, mentre Arienti, che studia agraria, li incontra per la prima volta durante l'occupazione della fabbrica. È qui che hanno il loro incontro diretto con Corrado Levi. Anche se Martegani e Mazzucconi già frequentavano il suo corso come studenti di Architettura, il rapporto con Levi si limitava al ruolo di allievo e professore. Da quel momento in poi, anche Arienti decide di partecipare ad alcune lezioni[71].
Si avvicina in un secondo momento a questi artisti Mario Dellavedova, anch'egli studente di Architettura e del corso di Levi, il quale lo invita alla mostra *Ultime*, organizzata annualmente dal

---

[66] Nel terzo capitolo è presente un approfondimento su queste gallerie.

[67] Curata dal Centro Servizi Spettacoli della città, la manifestazione si inserisce nella sezione *Opera d'arte postmonumenti alla bellezza*, una sezione dedicata all'arte, pensata in funzione del luogo prescelto e del rapporto con la manifestazione musicale.

[68] Per alcune indicazioni sull'attività della galleria, si consiglia di fare riferimento all'intervista di Pividori e Diecidue stessi: "Flash Art", n. 169, estate 1992, p. 38.

[69] Giulio Ciavoliello, *Brown Boveri*, "Flash Art", n.128 estate 1985, p.60.

[70] Giulio Ciavoliello, *Dagli anni '80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia,* op. cit., p, 36.

[71] Per un affondo sul Corso di Composizione Architettonica tenuto da Corrado Levi si rimanda a: Giulia Zompa, *Il peso di una diversa tradizione. Corrado Levi nella Milano degli anni Ottanta* (in corso di pubblicazione in *Palinsesti*, 2021, n. 10, vol II).

gallerista Luciano Pistoi presso il Castello di Volpaia a Radda in Chianti, dove cura la sezione *New Polverone* del 1986[72].

Fin dall'inizio, tra i cosiddetti milanesi, si instaurano rapporti di amicizia, legami che inizialmente ruotano attorno a Levi, che non si pone come un maestro, ma piuttosto come un artista tra pari, mantenendo un approccio antigerarchico. Trascorrono del tempo insieme, confrontandosi quotidianamente e spesso condividendo gli spazi di lavoro[73]. Le influenze di queste relazioni sono evidenti nelle reciproche suggestioni, così come nelle numerose collaborazioni artistiche che ne derivano. Sono accomunati innanzitutto dal fatto di provenire da contesti non artistici e dall'assenza di una formazione accademica, il che influenza il loro iniziale atteggiamento ingenuo verso l'arte e la storia dell'arte. Inoltre, condividono una vicinanza di pensiero dovuta soprattutto all'aver assimilato quegli stessi insegnamenti di Levi, una visione precisa secondo cui il valore dell'arte risiede principalmente nei processi creativi che precedono la realizzazione di un'opera, piuttosto che nella sua concretizzazione nell'oggetto-prodotto finale.

Si tratta di un approccio teorico e metodologico che Levi sviluppa a partire dai primi anni Ottanta, soprattutto nei suoi corsi universitari in cui attraverso lo studio di singole personalità appartenenti a diverse discipline creative, introduce *una diversa tradizione*[74], un orientamento culturale caratterizzato da "un sigillo atemporale", i cui fondamenti risiedono "nello scherzo, nel paradosso, nell'esatto non senso e lontano dalle passioni"[75]. Tale approccio consente di superare l'aspetto del tempo, enfatizzando l'ironia, il paradosso e, in generale, la leggerezza, come valori capaci di favorire nuove possibilità creative. La levità, incoraggiata come atteggiamento, attitudine e qualità, è una scelta che permette di non limitarsi a constatare lo stato delle cose, ma si propone anzi quale modalità per entrare nella loro complessità. Inoltre, proprio dalla consapevolezza delle difficoltà dell'esperienza umana e della sua gravità esistenziale – le prime lezioni vengono pensate sul finire degli anni Settanta, durante il periodo segnato dal terrorismo, mentre Levi si trova in un ritiro volontario a Manarola[76] – nasce la necessità di raggiungere uno stato di leggerezza che permetta di affrontare il mondo con spensieratezza. La "leggerezza"[77] presente nel lavoro di Levi, connotata da

---

[72] Conversazione con Mario Dellavedova, 10 maggio 2023. Cfr: *Ultime*, (Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 6 - 21 settembre 1986), I libri della Commenda, 1986.

[73] Inizialmente Martegani e Mazzucconi hanno uno studio insieme. Successivamente Arienti, Dellavedova e Martegani condividono uno studio in via Sidoli. Conversazione con Mario Dellavedova, 10 maggio 2023.

[74] L'espressione riprende il titolo del volume: Corrado Levi, *Una diversa tradizione*, Torino, Clup, 1985.

[75] Corrado Levi, *Tra gli anni settanta e gli ottanta*, in *È andata così: cronaca e critica dell'arte 1970-2008,* Milano, Electa, 2019, p. 42.

[76] *Ibidem*.

[77] Corrado Levi, *Zeffiri Milanesi,* "Flash Art", n.135, novembre 1986, p. 39.

ironia, gioco e paradosso, diventa così un modo di osservare e di riconsiderare la realtà, aprendosi a nuove prospettive conoscitive e a diverse modalità interpretative.

Tale pensiero sembra essere, seppur non esplicitamente dichiarato, influenzato dalle teorie sulla post-modernità, ampiamente diffuse in quegli anni e sicuramente note a un intellettuale come Levi. Nel 1983 viene pubblicato *Il pensiero debole*, a cura di Pier Aldo Rovatti e Gianni Vattimo, dove si elabora la nozione utile a definire l'atteggiamento filosofico consapevole della dissoluzione delle certezze e dei valori assoluti[78]. Si assiste inoltre a una ripresa del pensiero rizomatico di Gilles Deleuze e Félix Guattari – particolarmente pertinente in riferimento all'approccio di Levi – che si contrappone alla concezione arbitraria e lineare della filosofia tradizionale[79]. Ancora, si registra una vasta diffusione del decostruzionismo di Derrida, finalizzato a decostruire un sapere che si presenta come immediato, mettendo in luce le contraddizioni interne al linguaggio filosofico[80].

Nel suo insegnamento, Levi non propone rigide genealogie artistiche, piuttosto cerca di infondere negli studenti l'idea che la progettazione e il processo creativo possano svilupparsi in modo inaspettato, con criteri flessibili e con la possibilità di trarre ispirazione, in modo orizzontale, da discipline diverse che si intersecano e si scambiano.

Ironia, affabulazione, atmosfera ludica e sperimentazione sono tutti elementi presenti nelle opere di Arienti, Dellavedova, Martegani e Mazzucconi, tradotti in una disciplinata economia di gesti e intenzioni. Attraverso lievi variazioni nella forma e interventi apparentemente insignificanti su materiali semplici come la carta, Arienti trasforma immagini e oggetti di uso quotidiano. Con un approccio manipolativo e quasi ossessivo, interviene su elenchi telefonici, fumetti e poster, trasformandoli in sculture che, nonostante conservino la delicatezza del materiale originale, assumono nuove forme e significati. Le sue barchette di carta, presentate per la prima in occasione di *New Polverone* a Volpaia*,* evocano l'innocenza dei giochi infantili, mentre la piegatura delle pagine dei fumetti crea eleganti spirali, come nella serie *Turbine* iniziata nel 1986 e che deve il suo titolo a un suggerimento di Martegani, segnale di come molte di queste opere siano il risultato di collaborazioni e idee condivise con altri artisti[81].

Mazzucconi lavora in parte sul significato degli oggetti, sostituendo la loro naturale destinazione d'uso con una più alta funzione estetica. La sua attenzione, soprattutto all'inizio, si fissa sulle

---

[78] Pier Aldo Rovatti, Gianni Vattimo, *Il pensiero debole,* Milano, Feltrinelli, 1983.

[79] Cfr: Félix Guattari, Gilles Deleuze*, Mille piani. Capitalismo e schizofrenia,* Paris, Les éditions de minnuit, 1980.

[80] Cfr: Jacques Derrida, *Della grammatologia,* Milano, Jaca Book, 1969.

[81] Cfr: Angela Vettese, *Un dialogo*, in *Stefano Arienti - Opere*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte, Milano, Skira, 1997.

qualità specifiche di alcuni materiali che rielabora in una dimensione in bilico tra scultura e pittura. Realizza per esempio alcune superfici in cui la lamiera è intagliata lasciando delle forme in ruggine che mutano con il passare del tempo (*Senza Titolo*, 1987). Nella serie *Chance di un capolavoro* (1988-1995), gli elementi scultorei che compongono l'opera sono pensati dall'artista come embrionali, con la possibilità latente, implicitamente indicata dal titolo, di divenire capolavori d'arte attraverso il suo intervento e l'osservazione dello spettatore. Si tratta una serie che vede l'impiego di materiali sempre diversi ma che parte dall'assunto concettuale di un potenziale trasformativo intrinseco ai materiali stessi che compongono la scultura, dove è l'atto creativo e mentale dell'artista a renderli opera. Questo interesse per i materiali e per l'aspetto formale dell'opera d'arte si pone dichiaratamente come l'esito di un atteggiamento scherzoso e noncurante nei confronti del fare artistico. L'opera deve apparire, nelle parole stesse dell'artista: "l'impronta di un momento, di una intuizione, o uno scherzo, l'opera deve essere vista un po' come uno scherzo".[82]

Interessato fin dai sui esordi alla parola, Dellavedova cerca spunti tra le pieghe del senso comune, interrogandosi sui significati del frasario quotidiano e letterario, che sovverte e capovolge allo scopo di produrre sorprendenti narrazioni. Nel suo lavoro, l'approccio ironico e giocoso convive con momenti di slancio lirico: nel dipinto *Le cose così come sono* (1988), l'artista realizza un'opera a tempera e olio in cui è raffigurata una parete con due quadri appesi: uno presenta un'immagine di una corona, mentre l'altro contiene la descrizione della corona stessa. In un gioco dal sapore kosuthiano, Dellavedova avanza una riflessione sulle diverse modalità di rappresentazione della realtà. Nel dipinto figurativo *Mia Nonna* (1989), ironizza invece sul genere ritrattistico tradizionale; soggetto è una donna ritratta di tre quarti, con le mani incrociate, che tiene in mano un foglio con la frase "Nulla sine tragedia gloria", a sottolineare il rapporto ineluttabile tra gloria e sofferenza. Ancora, con *Madrigale* (1989), Dellavedova presenta una scritta composta da fiori di plastica, "Ahi Disperata Vita", che occupa l'intera parete, una composizione che evoca una sensazione di malinconia, mescolando la piacevolezza dei colori e dei fiori con un senso di disperazione.

Nei primi lavori di Martegani, l'aspetto della leggerezza emerge chiaramente soprattutto dal confronto con la ricca tradizione secolare del paesaggio e del ritratto a cui l'artista si avvicina da autodidatta, con un intento semplificatorio che gli consente di sintetizzare il complesso e variegato mondo naturale e di reinterpretare la figura umana in piccoli dipinti a olio. Martegani dipinge paesaggi e ritratti utilizzando stesure di colore lineari sovrapposte, evocando l'essenza dei suoi ricordi, come si nota in opere quali *Panorama Accelarato* del 1988 *La città che s'alza* del 1990 o

[82] Giorgio Verzotti, *Intervista a Marco Mazzucconi*, "Westuff", n. 6 gennaio-febbraio 1987, p. 12.

Ritratto - Mario Dellavedova dello stesso anno. L'impiego del disegno a carboncino per alcuni ritratti ribadisce inoltre questa idea di un'immagine evanescente, un'impressione fugace. Le prime opere di Martegani si presentano perciò quali rapide tracce lasciate da un'elaborazione intellettuale istintiva.

La collaborazione con altri artisti, nonostante il lavoro autonomo, costituisce un elemento essenziale del suo percorso, in particolare il rapporto che instaura con Dellavedova. La decisione di condividere con lui la sua prima mostra presso la neonata galleria di Massimo De Carlo è motivata da un profondo rispetto reciproco, poiché entrambi vedono nel dialogo un'opportunità per arricchire le proprie visioni artistiche. Come racconta Martegani: "mi sembrava che l'idea che condividevamo dell'arte io e Mario allora era assolutamente interscambiabile e quindi il lavoro era sì importante ma era più importante la logica che c'era dietro, probabilmente unendo le due logiche, due logiche simili ma che si formalizzavano in maniera diversa nel visitatore, avrebbero creato un interesse diverso come se uno avesse trovato un nuovo modo di dipingere"[83].

Provenienti da diversi ambiti e privi di una formazione artistica specifica, sia Martegani che Dellavedova, insieme ad Arienti e Mazzucconi, si confrontano principalmente su un simile approccio all'arte quale idea e processo di pensiero, raggiungendo però espressioni formali molto diverse.

Come osserva Martegani, si tratta infatti di una "strategia mentale" o di un "modo di vedere" condiviso[84]. In questo senso non sorprende che adottino un atteggiamento aperto e indiscriminato nei confronti del linguaggio artistico, spingendosi progressivamente, nel corso dei loro percorsi, a sperimentare con diversi media. Nonostante l'evidente affinità di pensiero, questi artisti non riescono, né sono interessati a sintetizzarla a un livello teorico[85]. Allo stesso modo, non riscontrano una vicinanza formale nelle proprie opere, notando maggiormente gli elementi che li differenziano rispetto a quelli che li avvicinano[86].

---

[83] Concetta Modica, *Conversazione con Amedeo Martegani*, in *In pasto al presente,* A+mbookstore, Milano, 2013, pp. 37-38.

[84] *Ibidem*.

[85] Il fatto di non organizzarsi in gruppo e di rifuggire la teoria diviene cifra distintiva ma anche limite per una loro interpretazione. Ripercorrendo i primi anni di attività in occasione della mostra doppia personale con Stefano Arienti T*oujours mensonges / Bugie tutti i giorni alla* Galerie Analix, Ginevra, 1993 Martegani in catalogo scrive: "Appare interessante a tal proposito quanto dichiarato da Amedeo Martegani: Si trattava di delineare, così come si dispiegava la Cultura, una propria posizione. Si ponevano molti altri ordini di problemi: questa posizione doveva dimostrarsi autonoma ed inaccessibile per sembrare o essere effettivamente solida e affascinante, oppure era il caso di costruire una sorta di corporazione o di legame semi familiare tra sé e gli altri compagni di fuga, per dimostrare in questo caso una forza inafferrabile? Da questo momento, da quando si rese necessaria questa scelta, le cose non poterono più conciliarsi, anche se ovviamente nulla era chiaro e definito come si sarebbe voluto".

[86] Roberto Pinto, *Mario Dellavedova. In superficie con ironia*, in "Flash Art", n. 160 febbraio/marzo 1991, p. 84.

Proprio tale importanza del processo mentale e creativo dell'opera d'arte, a discapito dell'esito formale, ha spesso portato a un equivoco, associando erroneamente tali lavori a un neo-concettualismo quando in realtà la dimensione fisica e oggettuale non viene mai meno e ha una sua rilevanza: "Di tutte le etichette che mi hanno appiccicato il concettualismo è la più insidiosa" afferma Arienti[87].

Emergono frequentemente, in modo trasversale, riferimenti alla storia dell'arte, aspetto che si ritrova, con diverse implicazioni e prospettive, anche in molti altri artisti della stessa generazione. Si tratta di un elemento che fornisce spunti per ulteriori approfondimenti e ricerche future, tuttavia, nel caso di questi artisti milanesi, una prima spiegazione può essere individuata nel fatto che si confrontano con un panorama a loro sconosciuto, ripercorrendo le tappe della storia dell'arte per studiarla, subendone quindi la fascinazione con la stessa ingenuità comune ai semplici appassionati.

Come dichiara Arienti: "ho imparato la storia dell'arte facendola"[88], riferendosi a quella vasta parte del suo *corpus* artistico in cui si ispira liberamente alle immagini della storia dell'arte, intervenendo attraverso il ricalco o la copia. Per esempio, una parte della sua serie di *Manifesti* presenta immagini tratte da posters da collezione venduti durante mostre o nei mercatini, con immagini della storia dell'arte riconoscibili da tutti. L'artista interviene ricalcando il disegno e esponendo i manifesti dal lato bianco, in modo che l'immagine sia solo suggerita. Ancora, nel 1989, Arienti inizia la serie dei 'pongo', in cui su manifesti che riproducono opere d'arte, montati su un supporto rigido, rimodella l'immagine utilizzando abbondanti ditate di cera. Il colore del pongo sul manifesto richiama quello delle pennellate originali, creando un effetto materico che enfatizza la terza dimensione delle pennellate stesse, ingrandite dalla riproduzione fotografica.

Nello stesso periodo Martegani ritocca riproduzioni di quadri antichi con la pittura a olio, come ad esempio in *Raffaello più Bello*, dove estrapola il dettaglio della Madonna dello Sposalizio della Vergine di Raffaello Sanzio e vi aggiunge piccoli tocchi di colore.

Il discorso assume una diversa sfumatura quando si parla del patrimonio artistico più recente, in particolare dell'Arte Povera, movimento che cominciano a scoprire, anche per la sua ancora rilevanza, avvicinandosi allo stesso mondo dell'arte. L'Arte Povera sembra infatti rappresentare, in vari modi, una fonte continua di ispirazione, ma non tanto nelle sue manifestazioni più formali e spaziali, come nel caso di Jannis Kounellis, Luciano Fabro, Mario Merz o Michelangelo Pistoletto, quanto nelle esperienze più concettuali, come quelle di Giulio Paolini, Pino Pascali, Emilio Prini e,

---

[87] *Testo inedito lettera a Elio Garzioli, 1993*, in *Stefano Arienti - Opere*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte, Milano, Skira, 1997, p. 173.

[88] *Ivi*, p. 15.

soprattutto, nei metodi operativi di Alighiero Boetti. Quest'ultimo è interpretato dai giovani come un caso singolare dell'Arte Povera, libero da qualsiasi costrizione linguistica, da una retorica dei materiali e persino da una strategia di potere, avendo sfidato il sistema economico dell'arte delegando ad altri la produzione e moltiplicando il proprio lavoro. È il suo approccio, caratterizzato da un fare senza inventare e dall'idea che tutto sia già a disposizione del mondo, a essere adottato in modo evidente da artisti come Arienti, Dellavedova, Martegani e Mazzucconi. Ancora una volta, è Levi con il suo insegnamento a fare da intermediario portando in classe gli artisti e primo fra tutti proprio Boetti, per lui "maestro" e amico[89]. Se si considera come il lavoro di Boetti parta da una precisa attitudine, ovvero l'applicazione di procedimenti mentali a mezzi linguistici sempre diversi come il disegno, il ricamo, eccetera, si comprende chiaramente come ciò rappresenti un pensiero guida e un debito dichiarato.

Martegani è l'artista che ha maggiormente cercato di definire una linea teorica per quell'atteggiamento, vagamente ironico e leggero, che caratterizza la sua attività e quella dei compagni, rivendicandone la legittimità e sottolineandone il valore profondo e liberatorio dal punto di vista delle possibilità del fare artistico. Attento allievo di Levi, curioso lettore dei testi postmoderni di Gadamer e Rorty[90], affianca alla produzione oggettuale anche una piuttosto assidua pratica di scrittura che costituisce l'anima del suo lavoro al pari delle opere contribuendo a chiarire il senso della sua ricerca ma anche quella degli artisti a lui vicini. Utilizzare infatti il suo punto di vista per un discorso allargato anche agli altri non sembra essere una forzatura, dal momento che la vicinanza di pensiero tra loro è evidente. Lo stesso Arienti, infatti, si definisce in più occasioni "il maggior divulgatore delle sue idee"[91]. Anziché celebrare la figura dell'artista quale individuo dotato di talenti innati e straordinari, viene sottolineato il valore del lavoro intellettuale e del processo creativo, un atteggiamento che si contrappone all'idea romantica dell'artista come genio eroico da idolatrare. In questo senso, Martegani può essere considerato il teorico di un'idea di artista 'dilettante', qualcuno che si dedica principalmente al proprio piacere personale, realizzando opere per il puro gusto di farlo, suggerendo così che il piacere derivante dalla creazione artistica sia già di per sé un risultato.

---

[89] Cfr: G *Alighiero Boetti. Qui tutto,* a.c., Giacinto Di Pietrantonio e Corrado Levi, (Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, 6 aprile – 18 luglio 2004/ Fundación Proa, Buenos Aires, 18 settembre – 21 novembre 2004) Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, Milano, 2004.

[90] L'indicazione proviene da Stefano Arienti ed è rilasciata nel corso di una sua intervista. Angela Vettese, *Un dialogo*, in *Stefano Arienti - Opere*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte, Milano, Skira, 1997, p. 69.

[91] *Ivi*, p. 45.

La rivendicazione dell'arte come puro piacere è una questione fondamentale perchè si contrappone alla visione dell'arte come frutto materiale di un *lavoro*. Il termine si arricchisce infatti in questi anni di un preciso senso ideologico, diventando un elemento cruciale per la creazione di valore e significato, oltre che un mezzo per recuperare le diverse pratiche artigianali, una prospettiva sostenuta a Milano da figure come Luciano Fabro e dalla cerchia di artisti suoi allievi.

Si riconoscono dunque due approcci distinti: da un lato, la classe di Levi che pone l'accento sull'importanza dei procedimenti che conducono all'opera d'arte, concentrandosi sul processo intellettuale più che sulla concretizzazione formale nell'oggetto. Dall'altro lato, l'insegnamento di Fabro che enfatizza l'indispensabilità dell'opera d'arte stessa, la sua fattura, in una parola, la sua *forma*. Tale diversità, derivante da due diversi insegnamenti, genera spesso fraintendimenti e distanze tra gli artisti; figure come Arienti, Martegani, Mazzucconi e Dellavedova sono infatti accusate di disimpegno, poiché elementi come il gioco e l'ironia vengono interpretati quali segno di una mancanza di spirito critico, una sorta di "felicità nell'essere superficiali"[92].

Durante la mostra personale di Martegani del 1990 presso la Galleria Massimo Minini di Brescia, dal titolo eloquente *Labilità necessaria* – un gioco di parole sul significato di "abile" e "labile" con riferimento alla necessaria capacità dell'artista di essere mutevole – Martegani presenta un testo che può essere inteso come una dichiarazione o, più precisamente, come una spiegazione dei suoi intenti: "È necessario, invece, porre un problema anche se per nulla reale o rilevante: è possibile organizzare, indicare, interpretare, chiarire, insomma scegliere tra il produrre un senso e semplicemente vivere? Forse questa domanda è sintomo di una situazione preoccupante, di una dissociazione più che sospetta e in qualche modo teatralmente apocalittica, perché è evidente a tutti che a ogni domanda si risponde con buon senso e con un po' di moderazione: lasciarsi vivere e seguire un senso, tutto qui. Purtroppo non è vero. Se all'Arte – e con questo dico l'intero pachiderma della Storia – non si può imputare un difetto, questo è d'essere sbrigativa o di non avere a cuore la vita: solo per questa sua deformazione il problema resta vero, cioè interamente percorribile da qualunque artista ne voglia fare la sua targa […] L'abilità sta nella fusione di due mondi: l'impero dell'impegno e della storia con l'accadere panico dei giorni e degli accidenti; il talento è costruire un senso senza mostrare di preoccuparsene[93]".

---

[92] Angela Vettese, *Un dialogo*, in *Stefano Arienti - Opere*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte, Milano, Skira, 1997, p. 57.

[93] Testo ripubblicato in Amedeo Martegani, *Lo sforzo nel rendersi invisibili*, in "Flash Art", 8 Novembre 2017, op.cit.

La sfida secondo Martegani consiste quindi nel trovare un equilibrio tra arte e vita, due dimensioni indissolubilmente legate e complementari: l'artista non può stabilire un significato a priori, di conseguenza, non può definire in anticipo i contenuti emotivi, ideali o politici di cui investire l'opera. Al contrario, è la sua stessa esistenza che determina eventualmente tali aspetti. Ma se l'obiettivo è "costruire un senso" senza apparire interessati a farlo, allora, si capisce, questo atteggiamento può essere facilmente frainteso per cinismo.

La rivendicazione del dilettantismo da parte di questi artisti, e sopratutto per Martegani, ha una profonda valenza etica. Essere artista è infatti un problema ontologico, una dimensione esistenziale distinta dal mero *fare*. In questo senso, il concetto di dilettante non indica una mancanza di impegno o serietà, bensì rappresenta una scelta etica. Martegani propone di abbracciare il dilettantismo come una provocazione: comportarsi da dilettante significa sfidare le logiche del sistema e tradirne le aspettative.

Nelle opere di Arienti, la questione etica emerge in modo più sottile, poiché la sua pratica è caratterizzata da un'impronta immaginifica, in cui il contatto con la realtà si esprime principalmente attraverso la rielaborazione di materiali e oggetti d'uso quotidiano. Similmente, nel caso di Mazzucconi, che opera in una dimensione intermedia tra scultura e pittura, è l'interesse per i materiali e per l'aspetto formale a rivestire un ruolo centrale.

L'atteggiamento leggero e ironico adottato da Dellavedova e Martegani nei confronti del sistema dell'arte sembra invece essere per loro un mezzo di riflessione e critica. Ciò è evidente in alcune delle loro opere e scritti in cui si interrogano sulla validità e sul ruolo dell'artista, sul mercato e sul collezionismo, rivelando un senso di disincanto per i meccanismi che governano il sistema stesso.

Opere quali *Quest'anno va la geometria* (1988) o *Senza titolo. Artista alla moda* (1987) di Dellavedova si pongono, quali constatazioni e problematizzazioni di alcuni luoghi comuni del mondo dell'arte; nella prima opera, l'artista adotta gli stilemi della corrente neo-geo[94] per ironizzare sull'attenzione esclusiva che si diffonde verso la sola tendenza, a discapito di tutte le altre ricerche, avanzando una critica alla limitatezza di un tale meccanismo. Ancora, in *Artista alla moda*, le tre sezioni che compongono l'opera vedono nei riquadri esterni la ripresa di immagini tratte da riviste di moda, rappresentanti i volti di due modelli, mentre al centro la frase che dà il titolo all'opera stessa: anche in questo caso Dellavedova allude alla superficialità e all'influenza che le mode

[94] La corrente neo-geo (abbreviazione di Neo-Geometric Conceptualism), compare negli Stati Uniti a metà degli anni Ottanta. Il nome si rifà alla predominanza di elementi astratti e geometrici presenti nelle opere. Non sono stati ancora condotti studi sulle ricerche artistiche riconducibili alla tendenza neo-geo in ambito europeo, in particolar modo viennese o italiano. Per una panoramica sulla situazione americana Cfr: Amy L. Brandt, *Interplay. Neo-Geo Neoconceptual Art of the 1980s*, The MIT Press (October 3, 2014).

esercitano nell'ambito artistico. Il sarcasmo che viene impiegato è quindi distante dal cinismo e porta sempre con sé una profondità di pensiero.

L'intera attività di Martegani sembra essere alla scoperta del ruolo e del significato dell'essere artista: dai suoi inizi quando si cimenta con la pittura ad olio, agli interventi minimi e semplici di cui rivendica il valore artistico, fino alla 'sparizione' stessa dell'artista, dove l'opera d'arte diventa una traccia da seguire[95]. Sono le sue stesse modalità operative a far emergere in filigrana la resistenza e la critica ai meccanismi che governano il sistema dell'arte: si sposta liberamente tra una varietà di interessi, passioni e linguaggi, sfuggendo così a ogni tentativo di definizione e categorizzazione.

In occasione della mostra *La casetta del collezionista*, doppia personale di Dellavedova e Martegani tenutasi alla galleria In Arco di Torino nel 1991, i due artisti presentano una riflessione sulla necessità di adottare un approccio profondamente etico all'arte. Si concentrano sui principi e i valori che, secondo loro, dovrebbero costituire le fondamenta del sistema artistico[96]. Dellavedova pone particolare enfasi sul ruolo del collezionista come custode dell'opera d'arte: "[…] Ed ancora che si dovrebbero assumere delle responsabilità verso un futuro sempre più prossimo o almeno verso coloro i quali si rivolgeranno con rinnovata ammirazione alle opere d'arte. In poche parole ribadire che se esistono opere d'arte ciò lo si deve anche al perdurare del loro vitale mantenimento"[97].

Martegani invita a prendersi cura della vita dell'artista, la cui riconoscibilità appare però sfuggente: "Non dobbiamo perciò lasciarci influenzare da una chioma eccessivamente lunga, da delle mani sporche di colore o da un vestito particolarmente fuori tempo: ogni particolare che non abbia la grazia della naturalezza e perciò non si confonda con la quasi più vieta consuetudine (vorrei dire banalità) va guardato con sospetto, con vigile attenzione. Ci si potrebbe trovare dinanzi a un impostore. L'artista – va ricordato ora – è un personaggio subdolo […] chi vorrà, saprà cogliere i segni del peso insostenibile del genio costretto entro un sol uomo. Qual è la cura, l'attenzione che si merita tanto sforzo nel rendersi invisibili?"[98].

---

[95] In particolare, si noti l'opera *Esserci, Nascondervisi, Fare Capolino* del 1993, serie fotografica in cui l'artista si nasconde mimetizzandosi in un bosco. Sul tema della sparizione Cfr: Amedeo Martegani, *Lo sforzo nel rendersi invisibili,* "Flash Art", 8 novembre 2017, consultabile online https://flash---art.it/article/lo-sforzo-nel-rendersi-invisibili/, ultimo accesso 14, giugno 2023.

[96] Floriana Piquè, Mario Dellavedova/Amedeo Martegani. *Per un approccio morale, per la riscoperta dei valori con libertà, con ironia,* in "Flash Art", n.163 estate 1991, p. 86.

[97] Catalogo della mostra *La casetta del collezionista*, galleria In Arco, Torino , 1991, s.e.

[98] *Ibidem.*

È chiaro, quindi, che questi artisti non accettano acriticamente lo stato delle cose, ma scelgono di affrontare le difficoltà, così come l'inquietudine, il disorientamento e la precarietà esistenziale, adottando un approccio irriverente e ironico.

1.3. La Casa degli Artisti

Nel periodo dell'occupazione della Brown Boveri a Milano, la Casa Degli Artisti – fondata nel 1978 nello stabile all'angolo tra Corso Garibaldi e Via Cazzaniga – rappresenta un punto di incontro e formazione per i giovani promosso dagli artisti Luciano Fabro, Hidetoshi Nagasawa e dalla storica dell'arte Jole De Sanna. Non è questa la sede per condurre un'analisi accurata della storia della Casa degli Artisti dal momento che la sua attività iniziale appartiene alla prima parte del decennio ed è, per sua natura, più vicina alle esperienze e alle istanze degli anni Settanta[99]. Ciò nonostante, è importante ricordane la presenza e sottolinearne l'importanza nel panorama culturale e artistico di Milano. Questo permette infatti di evidenziare le profonde differenze rispetto alla situazione che si sviluppa alla Brown Boveri e agli artisti coinvolti in quel contesto, mettendo in luce come nella stessa città coesistano due esperienze molto diverse, entrambe ricche di nuovi futuri artisti. Osservando chi frequenta la Casa si possono inoltre individuare alcuni dei nomi di coloro che saranno tra promotori nel 1989 dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi[100]. Uno sguardo preliminare a ciò che accade all'angolo di Corso Garibaldi contribuisce quindi a una migliore comprensione del periodo e dello spirito che dà origine anche all'esperienza indipendente successiva.

Proprio dal giugno 1985 la Casa degli Artisti inaugura una serie di nuovi spazi recuperati e restaurati all'interno dello storico edificio di Corso Garibaldi con l'intento di avviare un'attività espositiva, denominata *Mostre Casa degli Artisti*, dedicata ai giovani frequentatori della Casa. Sebbene abbia inizio e fine con la prima mostra, questa rappresenta comunque un significativo passo avanti nello sviluppo della Casa degli Artisti.

I primi anni di apertura non sono infatti pensati in virtù di una programmazione espositiva ma come un'esperienza di formazione dove l'apprendimento avviene attraverso il lavoro manuale del

---

[99] Sulla storia e l'attività della Casa Degli Artisti Cfr: Luciana Trombetta, *Casa degli artisti. Cronistoria dal 1978 al 2003*. Tesi di Diploma, anno accademico 1999-2000, relatore Luciano Fabro, Casa degli Artisti, Milano, 2003.

[100] Nell'ultimo decennio sono stati condotti studi approfonditi sull'attività dello Spazio di Lazzaro Palazzi ripercorrendone soprattutto la storia. Per un'analisi più puntuale rispetto alla panoramica offerta in questo paragrafo si rimanda a *Ennesima.Una mostra di sette mostre sull'arte italiana* (Triennale di Milano, 2015-2016), L*'archivio corale: lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, l'esperienza dell'autogestione e AVANBLOB*, a. c. di Vincenzo De Bellis, Milano , Mousse Publishing, 2015. Si segnala inoltre il recente volume, pubblicato in occasione dell'acquisizione dell'archivio dello Spazio al Museo Del Novecento di Milano: *Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, L'archivio come opera in divenire al museo del Novecento di Milano*, a. c. di Iolanda Ratti, Cristina Baldacci, Milano, Electa, 2022.

restauro dell'edificio, dalla frequentazione tra gli artisti e i 'maestri', nonché dalla condivisione di riflessioni sull'arte, mettendo a punto una prassi che coniuga teoria e pratica. In un periodo di crisi dell'Accademia come luogo tradizionale di formazione per gli artisti, Fabro, De Sanna e Nagasawa danno vita a un luogo in cui possono sviluppare familiarità e consapevolezza del fare arte.

Le radici di questa metodologia, fondata sullo scambio, sul dialogo e sulla coesione, sono da ricercarsi nell'esperienza stessa dei fondatori, in particolare di Fabro e Nagasawa. Il loro incontro a Milano nel 1967 segna l'inizio di una stretta amicizia e di una collaborazione artistica duratura. Entrambi concordano sulla necessità di creare spazi in cui il dialogo e la condivisione delle idee siano incoraggiati, come evidenziato nell'articolo-manifesto *Miracolo a Milano: i punti in comune*, pubblicato su "Data" nella primavera del 1975, tre anni prima quindi della nascita della Casa[101]. L'articolo, frutto di una conversazione con Tommaso Trini, insieme agli artisti Antonio Trotta e Fernando Tonello, si distingue per il fatto che le dichiarazioni vengono lasciate volutamente anonime, seppur quasi sempre riconoscibili, a sottolineare la condivisione di un pensiero comune. Il dibattito, incentrato sul desiderio di contrastare l'isolamento degli artisti e di evitare la competizione, anticipa le motivazioni che spingono Fabro e Nagasawa a impegnarsi profondamente nella Casa degli Artisti quale luogo per una comunità.

Alcuni passaggi della conversazione mettono in luce precise posizioni poi adottate anche nella Casa degli Artisti e nell'ambito dell'insegnamento, in particolare il ritorno a un rapporto con la tradizione, importante dopo l'epoca concettuale e l'esaurirsi delle istanze poveriste, il rifiuto dell'avanguardia come valore e del puro gesto dadaista, in favore di un'attenzione per le proprie radici culturali[102].

---

[101] Negli anni Settanta si registra una rinnovata dialettica e cooperazione tra gli artisti. Nel 1973, Luciano Fabro partecipa insieme a Adriano Altamira, Fernando Tonello e Hidetoshi Nagasawa alle riunioni presso la casa di Antonio Trotta in via Lamarmora. Da queste incontri nasce l'idea di una mostra autogestita che si realizza nell'estate del 1974: *Della Falsità*, organizzata da un gruppo di artisti a cui partecipano anche Emilio Isgrò ed Elio Marchegiani. Questa mostra esprime l'esigenza dell'artista ideatore e organizzatore di essere il principale referente critico del proprio lavoro, superando così la figura del critico. La mostra *Della Falsità* è curata da Arturo Carlo Quintavalle ed è tenuta presso l'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Parma, nel Salone delle Scuderie della Pilotta, nell'estate del 1974.

[102] *Miracolo a Milano. Trotta, Nagasawa, Fabro, Tonello: I punti in comune*, in "Data", n. 15, 1976, pp. 70-96. Nel 1976 si tiene la mostra *Aptico: Il Senso della Scultura*, curata da Iole De Sanna e ospitata al Museo del Paesaggio di Verbania Pallanza dal 11 luglio al 15 settembre dello stesso anno. Questa mostra, la prima per De Sanna in veste di curatrice, riunisce alcuni dei principali protagonisti degli sviluppi recenti della scultura contemporanea in Italia, con l'obiettivo di analizzare la contemporaneità e il significato di questa disciplina. Ad accompagnare la mostra è un piccolo volume, *Aptico,* curato da De Sanna, che include una discussione tra l'autrice, Fabro, Nagasawa e Antonio Trotta, in cui sono riprese molte delle tematiche affrontate in precedenza durante la conversazione con Trini su "Data". Le riflessioni della curatrice si concentrarono su concetti quali spazio, materia, forma e classicismo, temi che diventeranno centrali nei suoi futuri scritti, come nel volume *Forma: l'idea degli artisti 1943-1997*, pubblicato nel 1999. Cfr: *Aptico. Il senso della scultura*, (Verbania, Museo del Paesaggio, 11 luglio - 15 settembre 1976), testi a cura di Jole De Sanna, Edizioni Alessid'après, Crusinallo (Omegna), 1976. Per un'analisi della mostra si veda: Alessandro Oldani, *Aptico, 1976. Una mostra per la scultura*, "Studi di Scultura", III, n. 3, 2021, pp. 165-185.

Quando nasce la casa degli artisti, nel 1978, l'anno successivo Fabro inizia a insegnare all'Accademia di Belle Arti di Carrara e dal 1983 all'Accademia di Milano. In questi anni la sua attività artistica e quella didattica sono indissolubilmente legate: oltre alle lezioni tenute a Brera, Fabro si dedica profondamente anche all'attività teorica, manifestando questo impegno attraverso conversazioni nel suo studio in Corso Garibaldi e numerose conferenze pubbliche: "Io, a mano a mano che lavoro, comunico quello che ho imparato, quello che so, quello che ho scoperto […] Dunque l'artista è un passa-opera e questo passa-opera vuol dire insegnare"[103].

Tra gli obiettivi principali dell'artista, scelto da molti come mentore, c'è la trasmissione di conoscenza ed esperienza alle generazioni più giovani avvicinandole al processo creativo e ai significati dell'opera d'arte. L'artista mantiene al centro della sua ricerca soprattutto il tema della scultura, affrontandone la presenza nello spazio e il suo essere risultato di un *lavoro,* di un fare anche manuale, inteso come recupero delle diverse pratiche artigianali.

Negli stessi anni, De Sanna impartisce lezioni di storia dell'arte a Urbino, a Torino e nel 1980 ottiene la cattedra di storia dell'arte presso l'Accademia di Belle Arti di Brera[104]. È lei a promuovere una sorta di reclutamento tra gli studenti, invitando alcuni a partecipare alle attività della Casa. Tra questi vi sono Luisa Protti, incontrata a Urbino, Luca Quartana a Firenze e Adriano Trovato a Torino.

De Sanna ha un ruolo fondamentale come teorica e guida culturale all'interno della Casa degli Artisti, promuovendo una riflessione sull'arte che trova espressione nella pubblicazione dei testi della collana "Per l'arte", da lei curata. La quasi contemporanea creazione dello spazio e della rivista sottolinea l'importanza di avanzare in parallelo sia nella teoria che nella produzione artistica.

Il primo volume, intitolato *Lettere raccolte in una società e pubblicate per l'istruzione di alcune altre* è scritto da De Sanna e stampato nel 1977 dalle Arti Grafiche Antonio Maschera; tre anni dopo, sempre a firma della critica, esce *Breve storia dell'arte italiana dal 1895 al 1980: Eclettismo, ermetismo, moderno reazionario*, questa volta come pubblicazione ufficiale della Casa degli Artisti. Se il primo volume, composto da venti lettere immaginarie scambiate tra critici militanti sotto pseudonimo, mette in discussione con grande ironia il ruolo stesso del critico d'arte, raffigurando il suo lavoro come una lotta per il potere a discapito dell'arte, il secondo, invece, si pone come un'estrema sintesi dal taglio storico-critico dell'arte italiana dal 1895 all'anno della pubblicazione.

---

[103] Luciano Fabro, *Istruzioni per l'arte* (1993), in *Arte torna Arte*, Torino, 1999, p. 192.

[104] Sull'attività di De Sanna come storica dell'arte e docente non vi sono contributi esaustivi, per una visione generale si veda: Cristina Casero, *Jole De Sanna. Una lucida passione per l'arte*, "Metafisica", n. 14-16, 2016, pp. 289-295; *Per l'arte con gli artisti. Atti del convegno in onore di Jole De Sanna* (Milano, 13 aprile 2005), a.c. di Valter Rosa, Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, 2008. Si veda infine il ricordo di Lea Vergine all'indomani della scomparsa della studiosa: Lea Vergine, *De Sanna, la passione dell'arte*, "Il manifesto", 28 luglio 2004, p. 13.

Il testo si sviluppa seguendo una linea temporale orizzontale, tracciata anche graficamente su ogni pagina, a sottolineare il legame e la continuità tra gli artisti. Sopra la linea, spiega De Sanna, sono collocati gli artisti e i loro lavori, sotto i movimenti, le correnti politiche e letterarie. *Breve storia dell'arte italiana dal 1895 al 1980* offre perciò una visione allargata e al contempo selettiva della storia dell'arte, identificando una genealogia continua che unisce passato e presente attraverso le opere di Giorgio de Chirico, unisce Lucio Fontana, Alberto Burri, Enrico Castellani, Francesco Lo Savio, Piero Manzoni, Giulio Paolini, Fausto Melotti, Luciano Fabro, Mario Merz, Jannis Kounellis, Gino De Dominicis, Emilio Prini, Vettor Pisani e Hidetoshi Nagasawa.

Il terzo numero della collana, che segna la conclusione del primo nucleo teorico dell'attività della Casa degli Artisti, è *Regole d'arte*, scritto da Fabro e prima testimonianza del metodo di insegnamento dialogico da lui adottato. Il testo, sottotitolato *Conversazioni tenute alla Casa degli Artisti di Milano e all'Accademia di Belle Arti di Carrara*, riporta i dialoghi diretti tra Fabro e uno dei suoi allievi. Alla Casa gli studenti imparano infatti attraverso il confronto con i maestri e le conversazioni sono quotidiane, spesso registrate e poi trascritte, evidenziando la consapevolezza, anche da parte dei giovani artisti, del valore di tali momenti e del desiderio di preservarne il ricordo[105]. Dopo un primo dialogo personale, i lavori vengono presentati direttamente dall'autore e discussi insieme agli altri, promuovendo così l'analisi critica delle opere. C'è perciò un metodo, un significativo e parallelo impegno nell'ambito teorico e pratico espresso anche nelle successive pubblicazioni della collana "Per l'Arte" in cui sono affrontate una vasta gamma di questioni relative alla filosofia dell'arte, al ruolo dell'artista, ai processi creativi e al concetto di tempo.

Il contributo teorico assume un ruolo fondamentale, soprattutto per Fabro e De Sanna, i quali lo vedono come un atto intrinsecamente generativo all'interno dell'opera stessa, altrettanto creativo e produttivo. Tra di loro, e anche con Nagasawa (che a partire dal 1980 inizia ad avere dei propri studenti), emergono chiare affinità di pensiero e posizioni condivise radicate nelle loro pur diverse attività: l'interesse per la scultura e la materia, il rapporto con lo spazio e l'importanza della storia, vissuta come un flusso continuo da comprendere e in cui inserirsi.

È su questo terreno comune e in questa atmosfera che si formano i giovani frequentatori della Casa; nel 1981 nasce *Cantiere* un gruppo di lavoro impegnato soprattutto nell'allestimento di opere d'arte e formato da Piero Almeoni, Rolando Chiodi, Fabrizio Crivelli, Mariella Ghirardani, Raffaele Proto, Luisa Protti, Luca Quartana e Adriano Trovato[106]. L'allestire, spesso le opere dello stesso Fabro, diviene infatti l'occasione per lavorare insieme e vivere da vicino il rapporto con le opere

[105] Conversazione con Luisa Protti, 7 dicembre 2023.

[106] Luciana Trombetta, *Casa degli artisti. Cronistoria dal 1978 al 2003,* op. cit, p. 20.

comprendendone i presupposti originari, i problemi tecnico-pratici di realizzazione e le modalità migliori per esporle. Si tratta di un aspetto di primaria importanza ma soprattutto dirimente per comprendere appieno i debiti, sia formali che concettuali, nei confronti di Fabro. La vicinanza dei giovani all'attività artistica del maestro va infatti oltre la semplice conoscenza visiva del lavoro; si tratta piuttosto di un coinvolgimento quotidiano con le opere, che influenza, più o meno consapevolmente, il processo creativo di ciascuno. In questo senso, partecipano attivamente alla stessa ricerca di Fabro che, proprio in questi anni, porta alle estreme conseguenze il suo interesse per lo spazio con gli *Habitat*, ambienti che gli allievi si trovano ad allestire in diverse occasioni. Questi spazi, più o meno circoscritti, vengono realizzati all'interno di istituzioni e gallerie con materiali sempre diversi, basandosi sull'interazione con i luoghi stessi che li ospitano e offrendo una diversa possibilità di esperire e percepire l'ambiente circostante.

Il passaggio dall'allestimento alla realizzazione effettiva di un proprio lavoro artistico avviene nel dicembre 1981 con l'inaugurazione di *Antipasti,* sezione realizzata da *Cantiere* e presentata in occasione della mostra *I materiali dell'Arte. Processo tecnici e formativi dell'immagine* presso il Castello Sforzesco di Milano[107]. Il catalogo, che riprende puntualmente il titolo della sezione, divine il quarto numero della collana "Per l'Arte".

In origine è Fabro a essere invitato alla mostra; tuttavia, anziché presentare un suo lavoro, propone di esporre le opere di alcuni protagonisti della Casa. Le opere sono collocate sotto la loggia viscontea e disposte in modo da creare una relazione reciproca, manifestando così l'unità del gruppo. Molti dei lavori di Antipasti traggono ispirazione da esempi architettonici e scultorei della Certosa di Garegnano, che da mesi è oggetto di studio da parte degli studenti di Fabro ed esempio per imparare a relazionarsi con il patrimonio artistico del passato. Ciò è evidente anche nell'opera *Festa* di Luisa Protti: una superficie traforata realizzata con legni provenienti da cassette per la frutta, rivestita di foglie di garza imbevuta di gesso e dipinte con colori da parete, seguendo un disegno che riproduce la volta di una cappella della Certosa di Garegnano, offrendo così una reinterpretazione di un elemento storico.

In questi anni, ai frequentatori della Casa Degli Artisti si unisce Piero Almeoni, che entra a far parte del gruppo *Cantiere*. Nel 1982, lo stesso collettivo viene invitato da Tommaso Trini alla Biennale di Venezia nella sezione *Aperto* presso i Magazzini del Sale, dove espone l'opera *Panca*. Questa, composta da vari contributi individuali e anonimi, consiste in un sedile realizzato con alcune cassette di frutta e un muro retrostante seguito con la tecnica del graffito, costruito direttamente sul

[107] *Ivi*, p. 21.

luogo dell'esposizione. Ad accompagnare l'opera è un manifesto con un testo di De Sanna che ufficializza l'esperienza del collettivo *Cantiere* e presenta la Casa Degli Artisti nel contesto della Biennale[108]: "La forma del Cantiere è venuta nella Casa nel momento in cui si è capito di dover contrastare l'idea dell'artista come ideatore di opere modeste o nell'impianto o nell'esecuzione o nell'esposizione. È stato in un certo senso un prodotto della Casa fuori, all'esterno, nel senso che il prodotto della Casa è il cantiere, non la mostra… La Casa degli Artisti di cui il Cantiere costituisce l'ultima acquisizione, è acquisita a sua volta nella fase antecedente di un processo che continua, unico, dal 1975. Gli elementi in questione tre: l'artista, il suo lavoro, il suo ambiente. Le persone restano o cambiano, alcuni scompaiono, qualcuno ritorna, mentre la cosa va avanti. Un solo concetto di fondo, la continuità: non deve esserci nessuna esperienza fallimentare che non dia luogo ad un'altra esperienza"[109].

Dalle parole di De Sanna emerge nuovamente un tipo esperienza didattica basata sulle relazioni interpersonali, collaborazione e competenze tecniche, assimilandolo all'idea di "cantiere medievale" in cui il lavoro di di tutti si unisce in un'unica macchina produttiva.

L'anno successivo, nel 1983, Fabro diviene titolare della cattedra di Pittura all'Accademia di Brera, dove insegnerà fino al 2002. Non è un caso che i frequentatori di Corso Garibaldi diventino anche gli studenti delle sue lezioni, e viceversa. L'insegnamento accademico e quello nella Casa si completano reciprocamente: in aula Fabro promuove l'idea di un'arte intesa come un esercizio di responsabilità e impegno concreto – l'artista, afferma Fabro, in *Regole D'arte* "è responsabile di fronte a se stesso e di fronte agli altri"[110] – temi che da tempo sono al centro delle discussioni interne alla Casa. Quest'ultima diviene, a sua volta, il luogo in cui tali insegnamenti vengono messi in pratica[111].

L'approccio etico al lavoro artistico è evidente nella mostra *Filologia* allestita nel dicembre dello stesso 1983 presso la Sacrestia Bramantesca di Santa Maria Delle Grazie a Milano e a cui partecipano, stavolta con opere individuali, Almeoni, Enzo Buonaguro, Matteo Donati, Proto, Protti, Quartana, Trovato. Nel frattempo, Crivelli e Ghirardani sono impegnati nella realizzazione dell'opera *Albero* di Nagasawa, al cui insegnamento sono più vicini.

---

[108] *Ivi*, pp. 25-26.

[109] *Panca*, manifesto della Casa degli Artisti, testo Panca di Jole de Sanna, redatto in occasione dell'esposizione dell'opera omonima ad Aperto '82, a cura di Tommaso Trini, Magazzini del Sale, Biennale di Venezia, Giugno 1982.

[110] Luciano Fabro, *Regole d'arte*, "Per l'Arte" n. 3, Milano, 1980, p. 97.

[111] Cfr: Luciano Fabro, *Lezioni 1983-1995*, a. c. Silvia Fabro, Electa, Milano, 2022.

Il titolo *Filologie* suggerisce fin da subito una visione teorica precisa che implica l'elaborazione di elementi tratti da opere del passato per creare qualcosa di nuovo nella propria ricerca. In questo senso, si evidenzia un rispetto e un desiderio di continuità con le esperienze artistiche precedenti, mantenendo una prospettiva storica e una connessione con la tradizione[112].

L'opera esposta, realizzata collaborativamente, è composta da quattro "rami" costruiti con un intreccio di giunco, i quali, partendo dal soffitto della Sacrestia, discendono obliquamente verso il centro della sala, dove si incontrano per formare un cesto anch'esso intrecciato in giunco. Dal cesto sospeso in aria, fulcro dell'opera, emerge un unico ramo sottile perpendicolare al pavimento a cui è collegato un modello di fregio di legno con diversi stili pittorici[113]. La Sacrestia non è quindi intesa semplicemente come uno spazio espositivo, ma diventa il punto di partenza cruciale per un'opera che si ispira ai motivi decorativi presenti nel soffitto e nella trabeazione sottostante. *Filologie* stabilisce così una connessione diretta con il luogo riprendendo alcuni dei suoi elementi distintivi e rielaborandoli in un rapporto stretto tra opera e spazio, basato proprio sul principio filologico.

L'insegnamento di De Sanna, così come quello di Fabro, si fonda su una visione dell'arte in cui il passato è considerato un ricco serbatoio di idee da reinventare e, soprattutto, di identità. In questo senso, è importante ribadire un concetto che distingue nettamente l'esperienza della Casa Degli Artisti da altre coeve: la creazione di qualcosa di nuovo non avviene attraverso rotture (come emerso già nell'articolo su "Data" del 1976, che evidenziava una posizione contraria rispetto all'approccio delle avanguardie) piuttosto, si realizza attraverso il recupero e la consapevole rivisitazione della tradizione e la sua trasformazione. Chiarificatrici sono le parole di Fabro nel quinto numero di "Per L'Arte": "Con questo modo di lavorare spostiamo quella che è l'attenzione critica, operativa, da quello che era il termine creatività, al termine filologia. Cioè tutto lo sforzo, o l'ambizione, le aspettative non avvengono sul fatto di dire 'ecco, noi vogliamo riuscire a creare qualcosa di nuovo'. Piuttosto, cerchiamo, lasciando da parte il problema della novità, cerchiamo di vedere con quali strumenti si può ottenere che ogni parola, ogni lavoro che si fa risulti nuovo; e questo noi lo otteniamo da un lavoro filologico, mi sembra"[114].

Il 1985 rappresenta un momento di svolta per l'attività della Casa: il 20 giugno (un mese dopo l'apertura della mostra della Brown Boveri) inaugura il ciclo *Mostre Casa degli Artisti* una prima

---

[112] Luciana Trombetta, *Casa degli artisti. Cronistoria dal 1978 al 2003,* op. cit, p. 26.

[113] *Filologiae* viene riallestito a Massafra nell'estate del 1984 in un salone del piano settecentesco di Palazzo de Carlo. Questo palazzo, oggetto di restauro da parte di Jole de Sanna a partire dal 1978, include la ristrutturazione della chiesa rupestre e del giardino medievale. Successivamente, il palazzo diventa anche sede espositiva per le opere degli artisti, inserendosi così nel contesto storico e artistico del luogo. Conversazione con Luisa Protti avvenuta in data 6 dicembre 2023.

[114] Luciano Fabro, *Dicembre 1983*, in *Filologiae*, "Per L'arte" n.5, Milano, 1984. s.p.

esposizione che sarà anche l'unica della serie inizialmente prevista, mentre l'attività espositiva riprenderà solo nel 1988. Sono presentate le opere di Enzo Buonaguro, Anna Cola, Marco Cianciotta, Piero Almeoni, Adriano Trovato, Raffaele Proto, Luisa Protti, Elena Crisanti, Ciro Onda, Dimitris Kozaris, Emanuela Rivoria, Anna Mazzara, Paola Pezzi. Fabrizio Crivelli e Mariella Ghirardani espongono un lavoro a tema, *La Porta*, realizzato con la guida di Nagasawa fra il 1983 e il 1985, mentre Adriano Trovato, Raffaele Proto, Piero Almeoni, Luisa Protti, Enzo Buonaguro, presentano opere recenti. Alla mostra partecipano anche giovani artisti studenti della classe di Fabro e ospiti della Casa per la prima volta: Anna Mazzara, Dimitris Kozaris, Anna Cola, Emanuela Rivoria, Paola Pezzi, Elena Crisanti, Ciro Onda e Marco Cianciotta. Da questo momento in poi, seguendo l'invito di Fabro a trasmettere la propria esperienza dei primi anni di attività agli altri, i più esperti guidano i nuovi arrivati.

Nell'autunno dello stesso anno, alcuni artisti della Casa redigono il Manifesto Etico. Il testo rappresenta una sorta di messa a punto e riorganizzazione degli insegnamenti acquisiti all'interno della Casa, nonché della posizione che essa occupa nel panorama artistico contemporaneo. A firmarlo sono: Almeoni, Buonaguro, Crivelli, Ghirardani, Proto, Protti, Quartana e Trovato.

La scelta di adottare la parola 'etico' e di redigere un manifesto per diffondere la propria posizione evidenzia una sensibilità e una visione artistica ben definite: "Etico è lo sguardo filologico verso le cose che precedono: lo sguardo filologico è un'attitudine dell'artista come antidoto al disimpegno della citazione. Le opere trasferiscono abitudini etiche da artista ad artista. Non si possono adoperare le cose come si sente, ma come si deve e si può"[115]. Questa prospettiva si discosta infatti nettamente dal citazionismo evidente in alcune ricerche pittoriche del momento, considerato un esercizio tecnico e accademico, contrapponendovi l'approccio filologico che si concentra sullo studio e sul confronto con le opere del passato.

La scelta di continuità e rispetto del passato implica anche una netta distanza dall'esperienza della Brown Boveri, caratterizzata da un'ingenuità artistica e un'esaltazione dello spontaneismo. L'uso disinibito delle tecniche più disparate e delle suggestioni artistiche del passato, che inizia a diffondersi anche in quel contesto e trova corrispettivi in figure come Arienti, Martegani e Mazzucconi, viene invece rifuggito.

Il manifesto chiarisce infatti come nell'arte non si possa agire in modo arbitrario secondo la volontà individuale, ma piuttosto in base a ciò che è necessario per l'arte stessa: quel "si deve" e "si può" implica una limitazione della libertà totale e sottolinea invece un'esigenza interna, una sorta di

[115] Cfr: *Manifesto Etico,* Milano, novembre 1985.

legge morale o etica che deve guidare il processo creativo. Sono eloquenti a tal proposito i nomi stessi della collana della Casa Degli Artisti "Per l'Arte", che suggerisce questo essere al servizio dell'arte, e il terzo numero della collana *Regole d'Arte* di cui è autore Fabro, implicito riferimento a una visone di un'arte che risponde intrinsecamente a delle regole interne.

Il *Manifesto Etico* si pone come una prima mossa autonoma rispetto ai maestri e si tradurrà, per alcuni come Almeoni, Buonaguro e Trovato, nella ricerca di una sempre maggiore indipendenza. Tra il 1985 e il 1988 i firmatari di *Etico* iniziano a prendere parte a una serie di mostre in diversi contesti: il gruppo è protagonista di *Neanche un giorno* a Gravina di Puglia nel 1986, su invito di Grazia Terribile, e presenta *L'opera d'arte come misura di un ambiente* nell'appartamento di Jole De Sanna a Milano nel 1987. Nel primo caso, Almeoni, Crivelli, Ghirardani, Proto, Protti, Quartana e Trovato espongono i loro lavori nelle stalle dell'azienda, curando l'allestimento in modo da creare una relazione, un percorso e un'atmosfera unica, evidenziando il loro senso di appartenenza a una comunità. Il secondo e ultimo intervento di gruppo, a cui partecipano solo Almeoni, Protti, Quartana e Trovato, consiste in una serie di opere realizzate per l'appartamento di Jole De Sanna, situato in via Caradosso a Milano[116]. Nel mentre, nuovi nomi come Antonella Ortelli, Liliana Moro, Bernhard Rüdiger e Mario Airò si aggiungono agli studenti delle lezioni di Fabro in Accademia, avvicinandosi anche alla Casa.

Dal 31 dicembre 1986 al 1 gennaio 1987 a Messina, presso la chiesa di Santa Maria Alemanna, si tiene *Ozî* organizzata da De Sanna in occasione di un convegno della Facoltà di Pedagogia dell'Università di Messina a cui partecipano, con interventi ambientali, Airò, Almeoni, Buonaguro, Mele, Protti, Quartana e Rüdiger. Gli incontri segnano però l'inizio di un progressivo distacco di alcuni membri dalla Casa come Enzo Buonaguro, Piero Almeoni, Adriano Trovato e Luca Quartana che decidono di allontanarsi definitivamente. Da questo momento in poi, lo spazio di corso Garibaldi accoglie nuovi studenti, diventando sempre più un punto di riferimento per il corso di Fabro all'Accademia, mantenendo viva la dinamica di laboratorio e trasmissione del sapere attraverso le generazioni.

Nell'estate del 1988, un gruppo di giovani del Leoncavallo occupa le due sale al piano terra, il salone della scultura e lo studio per la stampa delle pubblicazioni. Da quel momento, coloro che frequentano la Casa iniziano a mobilitarsi per organizzare mostre. Se inizialmente si riteneva che la Casa non fosse un luogo espositivo, nel novembre del 1988, per evitare ulteriori occupazioni, viene avviata una duratura attività.

---

[116] Conversazione con Luisa Protti avvenuto in data 7 dicembre 2023.

A inizio anni Novanta la Casa vive un momento di rinnovamento, grazie alla creazione del Servizio Civile per l'Arte, un ulteriore segnale della visione programmatica, impegnata e, in questo caso, strettamente politica promossa dalla struttura. L'obiettivo del Servizio Civile è quello di formare una squadra pronta a intervenire in risposta a situazioni di emergenza nell'ambito artistico, agendo a favore delle opere d'arte che rischiano di essere perse o danneggiate. Esempio significativo è la Manifestazione del Servizio Civile per l'Arte per la fontana dei Bagni Misteriosi di Giorgio De Chirico, tenutasi nel 1994 a Parco Sempione a Milano promossa da De Sanna.

Nel 1993, la Casa degli Artisti pubblica il primo numero di una nuova rivista d'arte: questa si presenta come un insieme di spunti, frasi, poesie e riflessioni sull'arte, inseriti come fogli sciolti e ripiegati all'interno di una semplice busta con formato 22,5 x 15,5 cm che riporta sul fronte il titolo "Sacco", ogni volta in un colore diverso. Priva di rilegatura, la rivista richiama l'idea di un raccoglitore in cui si mescolano fogli eterogenei, senza una coerenza grafica.

Tra il 1993 e il 1996 vengono pubblicati cinque numeri: *Sacco blu* (aprile 1993), *Sacco bianco* (giugno 1993), *Sacco rosso* (dicembre 1993), *Sacco verde* (settembre 1995) e *Sacco giallo* (dicembre 1996).

La Casa degli Artisti rimane attiva nel corso del tempo, fino al 2007, grazie soprattutto alle idee e all'impegno delle persone coinvolte, soprattutto alcune figure come Luisa Protti, Mirella Ghirardani e Raffaele Proto, i quali rimangono alla Casa non considerandola solo un luogo di formazione, ma un centro di ricerca dove si promuove una visione specifica dell'arte, vista come una necessità e un bene pubblico.

1.4. Lo Spazio di Lazzaro Palazzi

Dal 16 luglio al 16 agosto 1988, nel centro storico di Novi Ligure, è presentata la mostra *Politica del, per, o riguardante il cittadino* curata da Gianni Noli e Poppi Posillipo ma gestita, con grande autonomia, dagli artisti coinvolti: Airó, Almeoni, Buonaguro, Chyoko, Cianciotta, Cirino, Crisanti, Davi, Donati, Dugani, Fusi, Komagata, Kozaris, Marossi, Mazzara, Mele, Moro, Ortelli, Quartana, Rabbiosi, Reginato, Rocco, Rüdiger, Trovato, Vendrani, Verde[117]. Si tratta di una mostra diffusa, in cui gli artisti operano direttamente nello spazio pubblico, secondo un impianto influenzato dalla

[117] Invito all'inaugurazione della mostra *Politica del, per, o riguardante il cittadino*, a cura di Gianni Noli e Poppi Posillipo (Novi Ligure, Centro storico, 16 luglio - 15 agosto 1988) pubblicato in *Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, L'archivio come opera in divenire al museo del Novecento di Milano,* op. cit., p.96.

famosa esposizione *Chambre d'Amis*, considerata un modello per agire al di fuori dei tradizionali spazi istituzionali dell'arte[118].

Politica, come implicitamente suggerito dal titolo che richiama il significato politico di un'azione civile, si rivolge alla comunità di Novi Ligure, cercandone il coinvolgimento. Emerge in questo senso l'idea di un'arte non come attività separata o distante dalla realtà, ma come azione diretta che influisce sulla sfera dell'esistenza e avente, di conseguenza, una dimensione intrinsecamente politica. Il mese di mostra e di attività correlate[119] determinano la convivenza tra i partecipanti, uno stare insieme che lascia in molti la voglia di proseguire questa esperienza, ragion per cui, dai fondatori dello Spazio di Lazzaro Palazzi – Airò, Buonaguro, Donati, Dugnani, Giuseppina Mele, Miura, Moro, Rabbiosi, Ruggieri, Rüdiger, Trovato, Voltolina – la mostra è riconosciuta più o meno all'unanimità come il momento germinale dello Spazio di via Lazzaro Palazzi[120]. Per alcuni è giunto infatti il momento di intraprendere un percorso autonomo, allontanandosi da quella relazione gerarchica maestro-allievo vissuta con Fabro, e pertanto dalla Casa. Artisti come Airò, Buonaguro, Donati, Dugnani, Mele, Moro, Rüdiger e Trovato sono direttamente legati alla Casa degli Artisti, mentre altri come Dimitris Kozaris e Antonello Ruggieri vi hanno lavorato occasionalmente. Allo stesso modo, Marco Paternostro, Massimo Uberti e Francesco Voltolina hanno frequentato le lezioni di Luciano Fabro all'Accademia. Questo evidenzia un terreno comune di esperienze e insegnamenti condivisi tra tutti.

A precedere di due mesi l'affitto del luogo fisico, al numero 19 di via Lazzaro Palazzi, è la nascita, nel gennaio 1989, della rivista "Tiracorrendo", progetto editoriale autoprodotto che si può considerare a tutti gli effetti uno spazio prima dello Spazio, ovvero un luogo cartaceo in cui gli artisti mettono a punto una tipologia di lavoro che si rispecchia nella programmazione espositiva e nell'azione collettiva. A dirigere la rivista è Trovato mentre la redazione iniziale è composta da

---

[118] *Chambres d'amis* è la mostra a cura di Jan Hoet (Gand, abitazioni private della città, 21 giugno – 21 settembre 1986) diventata celebre per l'allestimento delle opere nelle abitazioni della cittadina. A indicarla come suggestione per la mostra *Politica* sono sia Mario Airò che Bernhard Rüdiger: Giulia Kimberly Colombo, *"Non facciamo da soli, cerchiamo di portare dentro al lavoro la dimensione di relazione".Uno Zibaldone collettivo trent'anni dopo*, in *Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, L'archivio come opera in divenire al museo del Novecento di Milano,* op. cit., pp. 60-62.

[119] Si tengono una serie di incontri serali moderati dal critico d'arte Tommaso Trini dove gli artisti spiegano il proprio lavoro e dialogano con i cittadini. *Ibidem*, p. 57. È interessante ricordare come a questa data anche Trini sia docente all'Accademia di Brera per il corso di storia dell'arte moderna. Ricopre questo ruolo dal 1983 al 2014.

[120] Non tutti i partecipanti a *Politica* confluiscono nell'attività dello Spazio di Lazzaro Palazzi. La mostra è un momento di condivisione in cui emergono anche delle differenze. Ricorda Trovato: "Mi potrei sbilanciare dicendo che le due differenze fondamentali erano tra un gruppo di persone dall'atteggiamento più radicale nei confronti del sistema dell'arte e un gruppo, il nostro, che invece non sentiva l'esigenza di contrapporsi ad esso". *Ibidem*., p. 64.

Airó, Buonaguro, Donati, Dugnani, Mele, Rüdiger e lo stesso direttore, una squadra di lavoro che si allaga e si ristringe nel corso degli anni e a seconda delle occasioni[121].

Già nel suo primo numero, realizzato con un foglio di velina piegato in quattro parti, la rivista presenta riflessioni, dichiarazioni di poetica e interventi artistici; ogni artista ha a disposizione una pagina, anticipando idealmente la successione delle molte mostre personali che animeranno lo Spazio a partire dalla sua inaugurazione nel marzo 1989, e quindi quella volontà di lasciare, seppur all'interno di una dimensione collettiva, a ciascuno il proprio campo di azione. Su un totale delle 23 mostre realizzate nell'arco di quattro anni di attività, fatta eccezione della collettiva *Venticinque per trentacinque miglia* del dicembre 1989, le altre sono infatti personali e doppie personali in cui sono presentati artisti dello spazio ma anche altri ad esso esterni invitati a partecipare.[122] La stessa vocazione aperta del luogo è registrata anche dai successivi numeri di "Tiracorrendo" che accolgono contributi di artisti non direttamente afferenti all'esperienza di Lazzaro Palazzi.

Pubblicata trimestralmente dal 1989 al 1993, seppur non con cadenza regolare, la rivista si compone di nove numeri che mantengono un carattere unitario, con una copertina arancione e una grafica essenziale, mentre i contenuti interni nel tempo si sviluppano e arricchiscono, riflettendo la crescita e la maturazione degli stessi artisti coinvolti nel progetto[123]. La scarsità di immagini presenti, rigorosamente in bianco e nero, può certamente attribuirsi alle limitate risorse di produzione, ma, allo stesso tempo, sembra riaffermare una generale posizione di indipendenza dello Spazio e, nel caso specifico della rivista, di contrapposizione rispetto all'abbondanza di immagini patinate e glamour diffuse nella società e nell'editoria contemporanea. Dalla fondazione di Lazzaro Palazzi, "Tiracorrendo" si pone dunque come un ulteriore organo operativo, svolgendo un ruolo complementare alla programmazione espositiva fuori e dentro i locali di Via Palazzi.

Questa necessità della scrittura accanto alla pratica artistica è un chiaro riflesso dell'eredità acquisita nella Casa, fondamentalmente derivata da Fabro e De Sanna, un approccio operativo che considera la teoria e la pratica come inscindibili, sottolineando l'importanza di integrare entrambe le

---

[121] Fino al 1992 fanno parte della redazione Airò, Buonaguro, Donati, Mele, Rüdiger e Trovato. Nello stesso anno escono Airò, Buonaguro, Donati e Mele e subentrarono Moro e Uberti. Per quanto riguarda il gruppo iniziale precedentemente citato, Airò, Buonaguro, Donati, Dugnani, Mele, Miura, Moro, Rabbiosi, Ruggieri, Rüdiger, Trovato, Voltolina, si ricorda che a questi si aggiunge solo dal 1992 Uberti. Angela Vettese, *Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi come anello di una catena. Gruppi artistici indipendenti a Milano tra la fine della città industriale e l'emergere del terziario avanzato,* op. cit., p. 39. nota 23.

[122] Cristina Baldacci, *Immagini fluttuanti. Dallo Spazio eterotopico all'archivio vivo: Via Lazzaro Palazzi 1989-2015*, op.cit., p. 9. Gli artisti 'esterni' che tengono delle mostre nello spazio sono: Dimitris Kozaris, Roberto Marossi, Fabio Cresci, Marco Paternostro, Vincenzo Cabiati e Marco Cingolani

[123] A tal proposito si può ricordare l'ultimo numero che accompagna la partecipazione di Moro e Rüdiger alla Biennale di Venezia del 1993 e in cui i testi sono tradotti anche in lingua inglese per una diffusione internazionale. Tutti i numeri di "Tiracorrendo" sono stati ristampati nel secondo volume *Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, L'archivio come opera in divenire al museo del Novecento di Milano*, a. c. di Iolanda Ratti, Cristina Baldacci, Milano, Electa, 2022.

dimensioni nel processo artistico. Il testo introduttivo che apre la rivista recita: “Ore 23,15 di oggi: persiste una gran luce. Tiracorrendo è l’odore della terra umida, apparente risultato di un meno apparente gran lavoro di disboscamento. Ci consente di guadagnare altro terreno. E rovinò la notte”. Anche la scelta del linguaggio sembra richiamare il contesto degli anni Settanta, come dimostrano alcune espressioni quali “disboscamento” e “guadagnare terreno”, parole che suggeriscono un atteggiamento militante nei confronti dello stato del momento.

Un aspetto forse trascurato nei contributi relativi a questa esperienza autogestita è come alcuni tra i suoi più vivaci protagonisti, ad esempio Rüdiger e Trovato, al momento della fondazione dello Spazio abbiano alle spalle anni di attività artistica. Il primo inizia ad esporre nel 1984 con una mostra collettiva presso la galleria Il Torchio di Roma. Nel 1986 partecipa alla mostra *Ozi* a Messina insieme ad alcuni dei futuri compagni come Airò, Almeoni, Buonaguro, Mele[124]. In particolare, nel 1987 è invitato da Vettese alla mostra da lei curata all’interno della Fiera Internazionale d’Arte di Milano, *Prima Visione,* tenuta dal 22 al 31 maggio e patrocinata da “Il Sole 24 Ore”, giornale con cui la critica collabora. È un passaggio, questo, che testimonia l’inserimento e un primo riconoscimento dell’artista in un circuito più strettamente commerciale. Nello stesso anno di *Politica*, a distanza di un mese, partecipa alla mostra *Il Cielo e dintorni*, rassegna organizzata presso il Castello di Volpaia a Radda in Chianti dal 10 al 25 settembre[125]. Questa si inserisce nella serie di mostre organizzate annualmente da Luciano Pistoi, tra il 1982 e il 1994, nella suddetta tenuta vinicola, appuntamenti che, sia per le personalità coinvolte che per la suggestività del luogo, hanno la capacità di attrarre artisti, galleristi e appassionati d’arte provenienti da diverse parti d’Italia, diventando momenti di ritrovo successivi alle vacanze estive. Si tratta di un momento rilevante non solo per ottenere visibilità da parte di un pubblico di addetti ai lavori, ma anche perché l’edizione di *Il Cielo e dintorni* di quell’anno, nella sezione *Da Zero all’Infinito* curata da Di Pietrantonio e Parmesani, si concentra sulla presentazione di artisti che fanno parte della stessa generazione di Rüdiger, “una storia fatta di tante piccole storie individuali e collettive che donano il senso di quanto è accaduto negli ultimi tre quattro anni nell’emergente emergenza delle nuove atmosfere dell’arte italiana […]”[126]. Ancora, nel dicembre dello stesso anno Rüdiger è coinvolto,

---

[124] *Ozî* (Messina, chiesa di Santa Maria Alemanna, giardini pubblici e Punta di Capo Peloro, 31 dicembre 1986 – 1 gennaio 1987) è organizzata da Jole De Sanna in occasione di un convegno della Facoltà di Pedagogia dell’Università di Messina. Alla mostra partecipano oltre agli artisti indicati anche Luisa Protti e Luca Quartana. Giulia Kimberly Colombo, *“Non facciamo da soli, cerchiamo di portare dentro al lavoro la dimensione di relazione”.Uno Zibaldone collettivo trent’anni dopo*, op. cit., p. 61. nota 6.

[125] Cfr: *Il Cielo e dintorni*, (Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 10 - 25 settembre 1987), I libri della Commenda, 1987.

[126] Giacinto di Pietrantonio, *Ai pochi disinformati,* in *Il Cielo e Dintorni,* op.oc., p. 3. La mostra è affrontata più dettagliatamente nel terzo capitolo

sempre su volere di Vettese, nella mostra *Davvero,* curata da quest'ultima, Di Pietrantonio e Christov-Bakargiev presso l'Osservatorio di Milano e annoverabile tra i primi tentativi di sintesi della scena artistica contemporanea[127].

Per quanto riguarda la figura di Trovato, si è visto come quest'ultimo inizi la sua attività artistica all'interno della Casa degli artisti[128], espone nella già citata *Antipasti* e con il collettivo *Cantiere* alla Biennale del 1982, un passaggio quest'ultimo, che lo vede partecipare all'esposizione di maggior prestigio già sette anni prima rispetto all'apertura dello Spazio di Lazzaro Palazzi. Oltre al coinvolgimento nelle mostre nate su iniziativa della Casa, anch'egli è poi invitato alla 'vetrina' sulla nuova scena artistica di Volpaia nel 1988.

Se si considera questi curricula, nonché la pregressa attività nella Casa da parte di quasi tutti gli artisti coinvolti nel gruppo di Lazzaro Palazzi – per alcuni come per Trovato fin dal primo momento – si capisce come la decisione di fondare uno spazio sia presa da artisti che già conoscono e hanno dimestichezza con il mondo dell'arte da alcuni anni. Evidenziare questo punto permette di comprendere a pieno la capacità di posizionamento e rinnovamento che la rivista e lo spazio dimostrano sin dall'inizio e in cui si intravede una sottesa strategia: l'intenzione di rappresentare un'alternativa al circuito ufficiale e mercantile, mantenendo al contempo un dialogo con il sistema. In questo senso, l'indipendenza dello spazio si esplica in una libertà operativa, ma non in una radicale opposizione. La scelta stessa del locale in Porta Venezia sembra essere coerente con questa prospettiva: uno spazio facilmente accessibile grazie alla vicinanza alla metropolitana e alla Stazione Centrale, ma anche a poche centinaia di metri da importanti gallerie come Christian Stein, Massimo De Carlo e Marconi, così da inserirsi in una fortunata geografia favorendo una sorta di convergenza tra il pubblico delle gallerie menzionate e lo Spazio di via Palazzi[129].

Nonostante molte differenze nel risultato finale, è innegabile che vi siano elementi in comune e un'eredità rispetto alla Casa degli artisti. In particolare, l'idea di creare un luogo fisico in cui gli artisti possano incontrarsi e collaborare, fungendo anche da terreno teorico condiviso, è chiaramente debitrice della precedente esperienza. Inoltre, la consapevolezza critica, l'attenzione ai cambiamenti

---

[127] Cfr: *Davvero. Ragioni pratiche dell'arte* (Milano, L'Osservatorio, dicembre - gennaio 1988) a. c., C. Christov-Bakargiev, G. Di Pierantonio, A.Vettese, s.e., 1988.

[128] "Sono arrivato alla Casa degli Artisti nel 1980, invitato da Jole De Sanna, che era stata mia insegnante all'Accademia Albertina di Torino. Lei mi invitò a trasferirmi a Milano, dicendo che avrei trovato un ambiente più stimolante e che mi avrebbe fatto conoscere degli artisti interessanti".Giulia Kimberly Colombo, *"Non facciamo da soli, cerchiamo di portare dentro al lavoro la dimensione di relazione".Uno Zibaldone collettivo trent'anni dopo*, in *Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, L'archivio come opera in divenire al museo del Novecento di Milano,* op. cit., p. 63.

[129] Cristina Baldacci, *Immagini fluttuanti. Dallo Spazio eterotopico all'archivio vivo: Via Lazzaro Palazzi 1989-2015*, op.cit., pp. 5-19.

del momento e la responsabilità dell'artista verso il proprio ruolo e verso la storia, ovvero verso le opere che lo hanno preceduto, sono elementi che caratterizzano entrambi gli ambienti.

Gli artisti di Lazzaro Palazzi pur portando con sé modalità e insegnamenti derivanti dall'esperienza precedente, sembrano però essere consapevoli di alcuni aspetti critici dell'attività della Casa, riconsiderando di conseguenza alcune questioni. La prima distinzione tra i due luoghi risiede principalmente nei loro scopi principali; mentre la Casa è concepita come un centro di ricerca, con l'attività espositiva subordinata e sporadica, lo Spazio di Lazzaro Palazzi si presenta come un luogo dedicato esclusivamente alle mostre che sono organizzate e pianificate seguendo i modelli propri delle gallerie d'arte, con l'obiettivo di mantenere una certa regolarità curando anche la comunicazione esterna[130]. Significativo è l'atteggiamento più aperto dello Spazio di Lazzaro Palazzi, che si dimostra pronto a riconsiderare le relazioni con l'esterno invitando artisti non appartenenti al gruppo a esporre e a partecipare a "Tiracorrendo". Questa apertura contrasta nettamente con la tendenza osservata nella Casa, la quale spesso si presenta come un ambiente autoreferenziale, dove vengono accolti esclusivamente coloro che condividono le idee e le posizioni promosse all'interno. Ciò si riflette anche nelle frequentazioni, dove si nota una prevalenza di critici e figure strettamente legate a Fabro, De Sanna e Nagasawa, come Lea Vergine, Bruno Corà, Daniela Lancioni e Tommaso Trini. I critici più giovani dimostrano invece un totale disinteresse per questo circuito artistico, una mancanza attribuibile al fatto che la Casa non è percepita dall'esterno come un luogo di aggiornamento e innovazione per gli emergenti, ma piuttosto come prolungamento delle idee e delle pratiche dei suoi fondatori da cui è difficile affrancarsi. Tale aspetto è suggerito anche dalla riconoscibilità iconografica e formale delle opere, che riflettono un'immagine di continuità artistica con il passato.

Nella Casa non solo vengono sostenute posizioni teoriche ben definite, ma si manifesta anche una sorta di resistenza linguistica verso le tendenze dominanti. Attraverso un discorso incentrato sulla ricerca scultorea, c'è un'opposizione, ad esempio, al fenomeno del ritorno alla pittura, mentre promuovendo un approccio filologico, si contrasta il citazionismo e una possibile naiveté nel confronto del passato. Anche in seguito la Casa si distingue per la sua contrarietà alla tendenza emergente di una sintesi tra arte, design e nuovi media, così come all'aspetto di produzione meramente oggettuale dell'opera, preferendo invece la semplicità dei materiali e mantenendo una continuità con la sua storia e tradizione.

[130] Vengono sempre realizzati inviti e comunicati stampa.

Per gli artisti di Lazzaro Palazzi, il debito nei confronti del maestro oltre che teorico appare anche formale: pur nella consapevolezza che un'analisi completa di questa eredità artistica richieda ben altri approfondimenti, si possono avanzare alcune prime riflessioni.

Presumibilmente influenzati dall'insegnamento del maestro, in questi artisti si osserva infatti una semplicità nei materiali utilizzati a cui si accompagna una complessità negli intenti. Il tema dello spazio, elemento distintivo nel lavoro di Fabro, si riscontra in modo trasversale nelle ricerche di tutti gli artisti coinvolti nel progetto, specialmente in figure come Rüdiger o Voltolina dove c'è un'attenzione particolare per il rapporto tra opera e ambiente.

L'interesse di Rüdiger si manifesta in una ritrovata sensibilità per le implicazioni spaziali e percettive, come evidente nell'opera *L'Angelo Sterminatore*[131] presentata nel novembre 1989 presso lo Spazio di Lazzaro Palazzi. Questa consiste in una lastra di vetro inclinata di 240 per 185 cm, mantenuta in equilibrio da una grande coperta fissata al pavimento in un solo punto. Il vetro scuro delinea uno spazio chiuso, dove tutto sembra convergere verso il fondo mentre lo spettatore si ritrova a riflettersi in questo spazio obliquo; dietro di lui, una parte della galleria risulta inaccessibile poiché chiusa da un'altra parete di vetro creando l'illusione che lo spazio si estenda all'interno dello specchio, dove l'immagine riflessa non corrisponde esattamente alla realtà. Non è difficile in questo caso pensare ad alcune opere di Fabro in cui lo specchio è impiegato come dispositivo ambientale per modificare lo spazio o interferire sulla sfera percettiva[132].

Ancora, nel 1991, al Teatro Verdi di Firenze, Rüdiger realizza un intervento che evidenzia l'attenzione particolare allo spazio e alla percezione dello stesso: nel piccolo teatro, caratterizzato da due sale di accesso e dal palcoscenico, l'artista trasforma radicalmente l'ambiente chiudendo le porte di accesso con due scale di compensato, creando così due piattaforme che si innalzano verso l'alto con gradini traballanti che inducono il visitare a concentrarsi intensamente sul proprio corpo e sul proprio movimento. L'unica fonte di luce proviene dal lucernario in alto, e una volta superate le scale e raggiunta la sommità, ci si trova di fronte a "uno spazio vuoto, aperto, infinito"[133]. L'opera, intitolata *Räumen*, richiama il termine utilizzato dal filosofo Martin Heidegger, un concetto di superamento della mera presenza fisica, invitando il fruitore a sperimentare l'ambiente in modo contemplativo e oltre la sua materialità.

---

[131] Il titolo riprende quello del film del 1962 diretto dal regista surrealista spagnolo Luis Buñuel.

[132] Si pensi ad esempio a opere come *Buco* (1963 - 1965), *Tondo e rettangolare* (1964), *Mezzo specchiato mezzo trasparente* (1965), *L'Allestimento teatrale. Cubo di specchi* (1967).

[133] Bernhard Rüdiger, *Di fronte a uno spazio vuoto, Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi. Ovvero: tirar correndo*, ENSBA Lyon (École nationale supérieure des beaux-arts), 2024, p. 18.

L’interesse per lo spazio è un tema centrale anche nella ricerca di Voltolina, in questi anni assistente di Fabro a Brera. Nel 1990, durante la sua mostra personale presso lo spazio di Lazzaro Palazzi, presenta *Col passo del viandante mi avvicino prima delle parole,* una ricostruzione alterata della forma di una campana, realizzata riutilizzando un’antica dima recuperata dalla storica Fonderia Napoleonica Eugenia a Milano. Nella sua ricostruzione, Voltolina modifica il tornio aumentando il raggio di rotazione, causando una dilatazione della forma originaria che crea un’apertura più ampia nella parte superiore. La campana viene installata nello spazio espositivo capovolta, con il lato solitamente associato al suono rivolto verso il soffitto, mentre dall’apertura verso lo spettatore è possibile intravedere uno spazio buio dal limite indeterminabile. L’oculo centrale diventa quindi il punto di contatto tra lo spazio fisico occupato da chi osserva e quello dell’oscurità. In questo senso, l’opera mette in evidenza una simbiosi tra lo spazio e l’agente che lo manipola, riflettendo anche quel recupero della storia ispirato dagli insegnamenti di Fabro e De Sanna.

Molte delle ricerche condotte anche dagli altri artisti dello Spazio mostrano una forte correlazione con l’interesse per la storia, il lavoro di Fabro e, in generale, con l’esperienza poverista. Adriano Trovato, ad esempio, sviluppa un lavoro in cui utilizza materiali disparati e di natura povera, sottraendoli alla loro funzione d’uso per manipolarli e trasformarli in oggetti scultorei. Nella sua esposizione personale dell’ottobre 1989, espone tre sculture realizzate con pellicole di alimenti, intitolate *Pecorelle d’Egitto*, *Oh Antonio* e *Roma*, in cui, come suggeriscono i titoli, ricerca una plasticità tipica della scultura antica (*Oh Antonio* è un chiaro riferimento ad Antonio Canova) attraverso l’uso di un materiale quotidiano. Con *Rosso e Romano* (1991) realizza un’installazione che coinvolge il contesto urbano e architettonico: maschere in argento balzato montate su strutture in ferro che si sporgono dalle terrazze di Villa Mamberto Pennone (Savona) sono allestite in modo da guardare verso la strada e quindi verso i passanti. In *Oe la Madonna* dello stesso anno, con un assemblaggio di rete metallica, plastica, pasta di pane, pellicola per alimenti, chewing gum e coccio, costruisce due grandi figure dialoganti nelle posture, dove gli elementi del corpo umano sono solo suggeriti.

L’aspetto più poetico-dichiarativo dell’opera del maestro si riflette nelle opere di artisti come Airò e Moro, dove emergono elementi di sottile allusione domestica, oggetti semplici che trasportano il senso in un ambito più poeticamente evocativo, utilizzando un meccanismo simile a quanto si osserva in certe opere di Fabro (si pensi ad esempio a *Pavimento,* 1967, o *Attaccapanni* 1976 - 1977). Nella prima mostra inaugurale dello Spazio di Lazzaro Palazzi, nel marzo del 1989, Airò presenta due opere che immediatamente rimandano a questo aspetto; sul pavimento della prima sala è posizionata una vaschetta da bucato azzurra, colma d’acqua fino all’orlo, dalla quale un

gocciolatore appeso al soffitto lascia cadere gocce che formano cerchi fino a placarsi dell'acqua. Nella seconda sala, su un alto piedistallo, è collocata un'arancia sulla quale l'artista ha disegnato con un pennarello il profilo della mano che la tiene. Si tratta di un lavoro che con interventi minimi si concentra sul potere trasformativo degli oggetti, sulle loro potenzialità immaginifiche.

Moro adotta oggetti familiari, largamente riconoscibili, di cui azzera la funzione simbolica collettiva. In occasione della sua mostra personale *Batti batti le manine* presso lo Spazio, nell'aprile del 1990, presenta due lavori: in *Paradiso Artificiale* riveste la parete di una stanza con dei materassi di gommaspugna intervenendo così sullo spazio e nel rapporto tra quello e le persone che lo visitano. La gommaspugna è un materiale insonorizzante, quindi nella stanza in cui è collocata, i suoni vengono smorzati e la percezione uditiva cambia man mano che ci si avvicina alla parete. Nella stanza adiacente è esposto il secondo lavoro, *No Frost*, che consiste in un frigorifero domestico rivestito con una plastica adesiva decorata con immagini familiari quali Paperino, Topolino e altri personaggi di Walt Disney. Il frigorifero è funzionante, si sente il rumore dell'accensione, lo spegnimento e il raffreddamento, ma è bloccato da una sbarra di ferro con un lucchetto. Anche se privato della sua funzione principale, grazie alla componente uditiva l'oggetto fa percepire il suo essere in azione.

Il lavoro di Moro si concentra principalmente sul rapporto tra interno ed esterno e la casa, insieme agli elementi che la rappresentano, diventa un tema ricorrente che sintetizza questa relazione. Ciò emerge chiaramente in due mostre significative: in *Ai Mie Amici*, doppia personale con Rüdiger presso la galleria di Sergio Casoli, Moro presenta due modellini con bambole rinchiuse in una scatola accompagnate dalla musica natalizia di un carillon. Qui lo spettatore è costretto ad abbassarsi per vedere meglio, e a passare attraverso l'opera di Rüdiger, un'installazione in cui l'artista sostituisce gli ugelli del gas per ottenere fiamme molto alte[134]. L'effetto provoca un senso fisico di repulsione nel visitatore, spingendolo a uscire dalla galleria.

Altra installazione di grande impatto è quella presentata per la sezione di *Aperto* della Biennale di Venezia del 1993 a cui i due artisti partecipano insieme: nell'opera *La Casa*, gli spettatori sono invitati a attraversare una struttura in legno mentre ascoltano due voci, quella di Moro, che recita una parte delle note al primo capitolo del libro *L'ambulante* di Peter Handke, e quella di Rüdiger, che ripete una parte del *Romanzo delle stragi* dagli *Scritti corsari* di Pierpaolo Pasolini. In questo modo il suono si aggiunge all'esperienza fisica di passaggio, diventando un modo per misurare lo spazio e accentuare il contenuto politico dei testi recitati dai due artisti.

---

[134] Helena Kontova, *Bernhard Rüdiger, Liliana Moro. Studio Casoli,* "Flash Art" n. 174 aprile 1993, pp. 106 - 107.

L’entusiasmo con cui il sistema artistico accoglie l’esperienza dello Spazio appare dipendere, almeno in parte, dalle relazioni preesistenti tra gli artisti e il mondo esterno: sembra infatti che queste connessioni influenzino fin dall’inizio la frequentazione dello spazio da parte degli operatori del settore, trasformandolo in una vivace vetrina per alcuni artisti. Giungono così abbastanza tempestivamente, in parallelo all’attività di Lazzaro Palazzi, i primi inviti a mostre esterne anche se rivolti più a singole figure anziché all’intero gruppo, determinando un percorso accelerato di affermazione per alcuni. Tra i momenti più significativi si possono ricordare, tra il maggio e il giugno del 1989 la partecipazione di Airò, Almeoni, Mele, Moro, Rüdiger e Trovato alla grande mostra collettiva *Fabbrica. Nuova Arte Contemporanea*, organizzata dal gallerista Massimo Minini presso una ex-fabbrica in Via Apollonio a Brescia[135].

L’anno successivo Airò e Rüdiger prendono parte a *Something is Happening in Italy,* ciclo di tre mostre a cura di Carolin Cristov-Bakargiev tese a “documentare quanto di vivo sta emergendo nell’arte italiana”[136]. L’opera di Rüdiger, *Non torno a casa*, è acquisita dal Padiglione d’Arte Contemporanea in occasione del terzo e ultimo appuntamento de progetto *Nuovi Argomenti. Acquisizioni di giovane arte italiana*[137]. Sempre nello stesso anno Rüdiger è presente all’appuntamento annuale di Volpaia dal titolo *Inversoimile*[138]. Nel 1991 Moro, Rüdiger e Trovato prendono poi parte a *Una scena emergente* al Centro Pecci a Prato, ancora nello stesso anno gli ultimi due sono presenti nella collettiva *Esproprio* presso la Galleria Giò Marconi.[139]

---

[135] *Fabbrica* (Brescia, Ex Fabbrica di via Apollonio, 6 maggio — giugno 1989) Invito della mostra. pubblicato in *Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, L’archivio come opera in divenire al museo del Novecento di Milano,* op. cit., p. 108. Mauro Panzera, *Fabbrica*, in “Tema Celeste”, n.21, luglio-settembre 1989, pp. 66-67.

[136] Comunicato stampa della mostra, Napoli, s.d. Effettivamente, il nome di Carolin Cristov-Bakargiev non compare nella documentazione ufficiale, ma emerge dai racconti degli stessi artisti coinvolti. Il primo incontro è fissato per il 5 aprile 1990, con Maurizio Colantuoni, Salvatore Falci, Amedeo Martegani, Alfredo Pirri e Bernhard Rüdiger tra gli invitati. Seguono, a partire dal 10 maggio, Mario Airò, Stefano Arienti, Gennaro Castellano, Mario Dellavedova, Stefano Fontana e Cesare Pietroiusti. Infine, a partire dal 7 giugno, troviamo Massimo Kaufmann, Pino Modica, Luca Quartana, Gaetano Sgambati e Gabriele Di Matteo. Il comunicato stampa della mostra, unico testo pubblicato per l'occasione, offre un discorso ambiguo che non fornisce chiari criteri di selezione degli artisti né spiega le ragioni più generali che hanno guidato l'organizzazione dell'esposizione.

[137] Cfr: *Il Padiglione d’Arte Contemporanea di Milano. PAC 1979-1989*, (Milano, Padiglione d’Arte Contemporanea, dicembre 1989-gennaio1990), Mazzotta, Milano 1989.

[138] Cfr: *Inversoimile*, (Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 8 - 23 settembre 1990), I libri della Commenda, 1990.

[139] Cfr:*Una scena emergente. Artisti italiani contemporanei*, (Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci , 26 gennaio - 29 aprile 1991), a.c. Amnon Barzel, Elio Grazioli, Firenze, Giunti, 1991. *Esproprio* (Milano, Galleria Giò Marconi, ottobre 1991) catalogo s.e. 1991.

Nel 1992 Moro è invitata da Pierluigi Tazzi a partecipare a Documenta IX a Kassel diretta da Jan Hoet mentre l'anno successivo, la stessa artista partecipa alla sezione di *Aperto* della Biennale di Venezia dove richiede il coinvolgimento dell'amico Rüdiger[140].

L'autonomia e il delinearsi dei percorsi sopra evidenziati non è comprensibile se non alla luce di uno specifico modo di intendere il gruppo e l'azione collettiva di Lazzaro Palazzi che è necessario chiarire: fin dalla sua nascita lo Spazio è pensato come un luogo gestito autonomamente dagli artisti dove è possibile portare avanti un'attività espositiva indipendente rispetto alle richieste del sistema ufficiale e mercantile. Il gruppo si forma sulla base della condivisione di questa modalità operativa e delle affinità in termini di poetica e intenzioni, riassumibili come la comune eredità della lezione di Fabro. Tale raggruppamento non è però mai pensato dai protagonisti come un collettivo: la dimensione di gruppo si esplica nella collaborazione per la stesura di "Tiracorrendo" e nella scelta della programmazione espositiva, in una forma quindi di dialogo tra tutti che è strettamente legata all'attività dello spazio e che non si traduce mai nella scelta di diventare un tutto al singolare a livello artistico o di azione. Lo Spazio si pone dunque come un luogo aperto capace di accogliere personalità anche molto differenti tra loro, con percorsi di ricerca autonomi e distinti, che si arricchiscono reciprocamente attraverso il confronto, lo scambio e il dialogo.

In due sole occasioni gli artisti decidono di agire in forma collettiva: la mostra *Avanblob* del settembre-ottobre 1990 presso la Galleria Massimo De Carlo e *Aperto 90'* nel dicembre dello stesso anno tenutasi alla Fabbrica del Vapore. Se per quest'ultima gli artisti si presentano come Spazio esponendo la sola rivista "Tiracorrendo"[141], e quindi la loro produzione più teorica, ben diversa è l'operazione messa in campo alcuni mesi prima per De Carlo dove propongono un'opera-mostra collettiva concepita per gli ambienti della galleria e in cui sono coinvolti tutti i dodici membri del gruppo: Airò, Buonaguro, Donati, Dugnani, Mele, Miura, Moro, Rabbiosi, Rüdiger, Ruggieri, Trovato e Voltolina[142]. In questo caso, l'obiettivo è rispondere in modo deciso alla prima opportunità ufficiale di entrare nel sistema dell'arte. La scelta è quella di fare un passo indietro come individui e procedere con un intervento corale: ogni artista adatta il proprio lavoro a quello

---

[140] In occasione di Documenta IX del 1992, Moro presenta *Tiramolla*, un'opera composta da due elementi posti alle estremità di un cavo d'acciaio lungo 20 metri. Da un lato, sono ordinatamente impilate 8 scatole di cartone dipinte di bianco, dalle quali si diffonde un suono: una registrazione di parole e frasi elementari in inglese, recitate da una voce femminile che sembra dialogare, con sottofondo il rumore di una lavatrice. Dall'altra estremità, un gruppo di casette di carta è incollato insieme.

[141] Conversazione con Bernhard Rüdiger, 31 marzo 2023.

[142] Non partecipano all'esposizione Dimitris Kozaris e Massimo Uberti. Cfr; Paola Nicolin, *Avamblob. Autoritratto di una mostra, in L'archivio corale. Lo spazio di via Lazzaro Palazzi, l'esperienza dell'autogestione a AVANBLOB,* op.cit., pp. 93-101.

degli altri senza tradire la propria specificità, riflettendo così, anche a livello espositivo, la propria filosofia di pensiero e di lavoro.

Attraverso questa mostra emerge anche il posizionamento alternativo di Lazzaro Palazzi, poiché l'impostazione stessa di *Avanblob* – attraverso la trasformazione dell'ambiente e l'inscindibilità dei singoli lavori – rovescia l'immagine tradizionale di una mostra collettiva come comunemente intesa in una galleria commerciale, ponendosi come un'occasione per esprimersi e di condivisione.

La totalità dell'intervento occupa l'intero spazio della galleria: il percorso inizia aprendo una porticina di velluto rosso dell'artista Chiyoko Miura, costringendo i visitatori ad abbassarsi per entrare in un luogo completamente mutato rispetto al suo aspetto abituale. Rüdiger presenta *Tunnel*, un corridoio lungo circa venti metri in cui risuona una quadrifonia per quattro chitarre acustiche e bicchieri di cristallo. Dal momento che l'installazione occupa l'intero spazio del primo piano della galleria, agli altri artisti non resta che lavorare negli interstizi: si incontrano così opere come i tre stoccafissi appesi al soffitto del corridoio, *Fuga,* di Ruggieri, Airò realizza *Tristi Tropici,* installazione composta da un'amaca sospesa con all'interno un libro aperto e una lampada, il tutto coperto da una zanzariera. Simile è l'intervento di Voltolina, un assemblaggio di oggetti appartenenti alla sfera domestica: un cuscino cilindrico, alcuni piatti da frutta e un piatto ricoperto di pelle nera. L'immagine così formata evoca una figura antropomorfa, in particolare bambole Ashianti che vengono portate dalle madri gestanti per assicurarsi la bellezza del futuro figlio. Per salire al piano superiore della galleria c'è una scala e accanto a questa la scrivania del gallerista, con un cassetto aperto in cui Moro inserisce dentro duecento termometri clinici e una piccola luce che illumina e, insieme, emana calore, *Svegliatevi*. A dare un'immagine complessiva di quanto realizzato è Angela Vettese che, particolarmente vicina al gruppo in questi anni, recensisce l'esposizione sulle pagine di "Flash Art": "Costruita su un progetto unitario e non sulla giustapposizione dei lavori, questa mostra ha presentato anzittutto un'atmosfera pregnante fatta di suoni, immagini e volumi che tendevano a presentarsi come un tutto e che davano come presupposto essenziale la presenza e l'esperienza attiva dello spettatore: queste opere sarebbero infatti impensabili come interventi a sé stanti, isolati dall'atto di percepirli. In questo senso assumevano un significato preciso sia il carattere di installazione ambientale della mostra, sia la diversità degli stimoli sensoriali: suono, colore, immagine, movimento e volume. Tra le opere singole emergevano in particolar modo proprio quelle che sintetizzavano meglio l'idea di percorso: il tunnel bianco e sonoro progettato da Bernhard Rüdiger, la preziosa porticina di Chioko Miura, che apriva é chiudeva il tragitto, la sintesi tra una culla e un'amaca da viaggio inventata da Mario Airò. Sulla medesima linea di contenuto si situavano del resto le carte geografiche di Enzo

Buonaguro, gli stoccafissi (cibo dei marinai) di Antonello Ruggeri, i ghiacci di Matteo Donati, nonché il contrappunto domestico a questo vago senso di avventura messo in atto dal viaggio statico e circolare della giostra di Giusi Mele. […] Malgrado qualche piccola ingenuità, che dimostra come l'attività di questi artisti si muova ancora tutta nell'ambito della sperimentazione, una proposta che inizialmente sembrava forse un po' troppo legata all'esperienza dell'Arte Povera inizia a configurarsi entro confini pienamente autonoma"[143].

Nel precedente numero della rivista, uno speciale dedicato alla situazione degli artisti italiani[144], Vettese aveva già dedicato un articolo agli artisti dello Spazio, definendoli come "non ancora adottati dal sistema dell'arte" e capaci di appropriarsi dei territori più impensati. È interessante il suo parallelo con gli altri artisti dell'area milanese, con un chiaro riferimento a quelli vicini a Corrado Levi. "Rispetto all'altra area dei giovani milanesi, quelli nati intorno all Brown Boveri e presto dalle gallerie, hanno qualche anno di meno, minori chance di entrare nel mercato se non altro per la difficoltà di definire le loro opere oggetti, sculture o quadri, un coté meno ludico perché da un lato più poetico, dall'altro, in virtù della formazione accademica, più legato ai problemi tradizionali della pittura. Posto che sia per gli uni che per gli altri Arte Povera resta un punto cardine di riferimento, in quest'ambito non è Boetti la musa ma semmai quel Kounellis che trasforma la ballerina vivente in un quadro: il problema non è qui il gioco del pensiero o della prassi ma uno sviluppo senza treni delle immagini, anche se concepite 'in carne e ossa', e della possibilità di costruirne"[145].

Proprio la mostra da De Carlo, primo momento di riconoscimento ufficiale dell'esperienza di Lazzaro Palazzi, si traduce in una crisi di quel posizionamento alternativo e nell'inizio della sua fine: *Avamblob* rappresenta infatti una svolta significativa nella storia del gruppo per le diverse conseguenze che ha sui percorsi artistici di ciascuno. Per alcuni come Moro, è una rampa di lancio che la porta a essere scelta da Tazzi per la partecipazione a Documenta. Ugualmente, da lì in avanti, Airò stringe una solida relazione con De Carlo e, due anni dopo, nel 1992, dichiara concluso il suo percorso nello Spazio[146]. L'emergere di questi riconoscimenti individuali, insieme agli altri già menzionati in precedenza, e il progressivo svilupparsi di percorsi sempre più autonomi, mettono in discussione la coesione del gruppo, minando il sistema di relazioni orizzontali che favorisce la

---

[143] Angela Vettese, *Avanblob*, "Flash Art" n. 160, febbraio-marzo 1991, p. 91.

[144] *Speciale Arte Giovane*, "Flash Art", n.158, ottobre-novembre, 1990.

[145] Angela Vettese, *Via Lazzaro Palazzi,* "Flash Art", n.158, ottobre-novembre, 1990, pp. 112-113.

[146] Per lasciare il gruppo Airò indirizza agli altri membri una lettera (datata 25 febbraio 1992). Questa è riprodotta in Giulio Ciavoliello, *Dagli anni '80 in poi: il mondo dell'arte contemporanea in Italia,* op.cit, p. 50.

collaborazione, la fiducia reciproca e la capacità di lavorare in armonia come parte di un insieme. Dopo *Avanblob*, le mostre nello spazio e le pubblicazioni di "Tiracorrendo" continuano, ma con intervalli di tempo sempre più lunghi che testimoniano il cambiamento in atto nel gruppo e il fatto che una maggiore vitalità artistica si stia ormai esprimendo in altre sedi[147].

Con la mostra *Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi; ovvero tirar correndo* curata da Giacinto Di Pietrantonio e presentata dal 5 all'11 ottobre in occasione dell'edizione del 1992 di *Milano-Poesia* – ultimo appuntamento della storica rassegna meneghina ideata nel 1983 da Gianni Sassi[148] – il gruppo sembra autocelebrare con lucidità una storia ormai conclusa. L'esposizione presenta però alcune problematiche: nel 1992 le manifestazioni presso l'Ansaldo si fermano a causa di una controversia sull'agibilità dello spazio con una disputa che porta a una denuncia penale per l'apertura abusiva nella prima serata e a un intervento della polizia il mercoledì successivo per impedire lo svolgimento delle attività[149]. La stessa mostra del gruppo di Lazzaro Palazzi, in questo momento composto da cinque artisti che ne portano avanti l'attività – Dugnani, Moro, Trovato, Uberti e Rüdiger – si colloca tra le manifestazioni non autorizzate, aprendosi così solo per poche ore prima di essere chiusa dall'intervento della polizia. Il catalogo, curato da Gino di Maggio e Gianni Sassi, è impaginato ma mai stampato né pubblicato[150]. È proprio attraverso le pagine di questa pubblicazione mancata che emerge chiaramente la sua natura di epilogo: innanzitutto, vale la pena notare come il titolo *Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi; ovvero tirar correndo* ribadisca la simbiosi tra il luogo fisico e l'esperienza cartacea della rivista, raffigurandole come due aspetti complementari di una stessa realtà. Il catalogo delinea il percorso dell'attività del gruppo sia nell'ambito espositivo che nella redazione della rivista, riunendo le opere e le dichiarazioni prodotte dal 1987, anno in cui iniziano le prime intense collaborazioni tra gli artisti. In questo senso, vengono considerate sia le iniziative individuali che quelle collettive che hanno alimentato gli scambi culturali, le produzioni artistiche e le prese di posizione di quegli anni. In aggiunta, alcune

---

147 Cristina Baldacci, *Immagini fluttuanti. Dallo Spazio eterotopico all'archivio vivo: Via Lazzaro Palazzi 1989-2015*, op.cit., p.14.

148 Gianni Sassi è una figura centrale nel panorama culturale milanese degli anni Ottanta. Grafico e discografico, ha creato l'etichetta Cramps, per la quale hanno inciso artisti come Franco Battiato, John Cage, gli Skiantos e molti altri. È anche editore delle riviste "Alfabeta" e "La Gola", oltre a essere l'organizzatore della rassegna Milano Poesia. Cfr: Giordano Casiraghi, *Gianni Sassi la Cramps & altri racconti*, Milano, Arcana, 2023.

149 *Il Comune citato in giudizio per lo stop alla rassegna. Milano Poesia chiede i danni*, "Corriere della Sera", 10 ottobre 1989.

150 All'inizio del 2024, su iniziativa di Bernhard Rüdiger, è stata realizzata la riedizione del catalogo, inserendolo nelle edizioni di ricerca prodotte dall'unità Arte contemporanea e temporalità della storia, da lui diretta presso l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon. Questa pubblicazione è stata concepita come un problema di ricerca, e di conseguenza la scelta editoriale e grafica ha mirato a creare un libro in cui le fotocopie del menabò dialogano con le riproduzioni delle opere e delle mostre. *Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi. Ovvero: tirar correndo*, ENSBA Lyon (École nationale supérieure des beaux-arts), 2024.

pagine del catalogo riproducono opere e mostre realizzate al di fuori dello spazio di Via Lazzaro Palazzi, considerandole alla pari delle attività svolte all'interno dello spazio stesso ed evidenziando come abbiano anch'esse contribuito alla vitalità e alla ricchezza dell'atmosfera culturale del momento.

Un giovane Marco Senaldi racconta la mostra con una severa recensione su "Flash Art", scagliandosi contro l'aspetto più corale dell'intervento degli artisti dello spazio: "Viene voglia di ribellarsi e trattare tutto come se fosse di un solo autore; e non sarebbe nemmeno illegittimo […] Non c'è dubbio che, al di à delle singole poetiche, l'intento del gruppo sia quello di un recupero di consistenze artistiche a suo dire smarrite". Il critico osserva come l'elemento chiave da recuperare per questi artisti sia l'idealismo, definendolo "il punto centrale delle opere esposte e sicuramente il loro punto più delicato"[151]. Sostiene che in tutti i lavori vi sia un elemento comune che giustifica la lettura della mostra come un'operazione di gruppo, una comunanza che emerge sia nella produzione oggettuale delle opere che nella loro relazione con il pubblico. Secondo lui l'intero allestimento per *Milano-Poesia* crea una distanza comunicativa: "E ciò che ci viene comunicato è degno di grande attenzione, si tratta infatti di una restaurazione mitica dell'Idea che non evita la diffida platonica verso la poesia e l'arte. Anzi: parlerei di platonismo poetico – un'accoppiata di termini peraltro più adeguata a minimalismo e poverismo, e vale a dire movimenti da cui pensavamo di esserci affrancati qualche decennio fa." La dura stroncatura della mostra sta nel sostenere la mancanza di novità di queste ricerche: Senaldi conclude infatti sostenendo che riciclare "mitologie datate, spacciandole con grande presunzione per il nuovo che avanza" non è un errore, ma "una colpa grave, un oltraggio per un mondo che ha veramente altro per la testa che 'modelli ideali'[152].

L'attività di Lazzaro Palazzi giunge al termine nell'ottobre 1992 con la mostra *Il trillo del diavolo*, personale di Massimo Uberti, seguita dal nono e ultimo numero della rivista, pubblicato in occasione della partecipazione di Moro e Rüdiger ad *Aperto* 1993[153]. È però nel luglio del 1994 che si sancisce la definitiva cessazione di questa attività collettiva, durante l'ultima mostra del gruppo al

---

[151] *Ibidem*.

[152] Marco Senaldi, *Lazzaro Palazzi. Milano-Poesia,* n.171, dicembre 1992 - gennaio 1993, p. 138.

[153] Nel 1992 si tiene anche la mostra *Molteplici culture. Itinerari dell'arte contemporanea in un mondo che cambia* curata da Carolyn Christov-Bakargiev e Ludovico Pratesi. L'esposizione rappresenta il primo tentativo italiano di registrare il nuovo panorama artistico globale e multiculturale. Tra gli artisti italiani in mostra ci sono anche alcuni membri del gruppo di Lazzaro Palazzi: Stefano Arienti, Alighiero e Boetti, Gennaro Castellano, Salvatore Falci, Felice Levini, Pino Modica, Paolo Monti, e gli artisti di Spazio di via Lazzaro Palazzi (Stefano Dugnani, Dimitri Kozaris, Bernhard Rüdiger, Liliana Moro, Andrea Rabbiosi, Adriano Trovato, Massimo Uberti), insieme a Margherita Sprio e Cesare Viel. Cfr: *Molteplici Culture. Itinerari dell'Arte Contemporanea in un Mondo che Cambia*, catalogo della mostra (Roma, Museo del Folklore, 19 maggio - 19 giugno 1992), a.c. di Carolyn Christov-Bakargiev e Ludovico Pratesi, Roma, Carte Segrete, 1992.

FRAC di Uzès, intitolata *Mais où est donc passé Eros?* (Ma dove è dunque finito Eros?), curata da Ami Barak e Sergio Risaliti e a cui partecipano Cabiati, Moro, Rüdiger, Trovato e Uberti[154].

[154] *Mais où est donc passé Éros?*, a cura di Ami Barak e Sergio Risaliti (Uzès, L'Enclos de la Source, Chemin de l'escalette, 9 luglio – 15 agosto 1994).

2. “La città sotto il garofano”: un palcoscenico socialista tra politica ed esposizioni

2.1. *Milano Cultura*. Interviste ai protagonisti della cultura milanese

Nel numero di maggio del 1984, “Flash Art” dedica un approfondimento a Milano sotto la cornice “Milano Cultura”, serie di interviste realizzate da Laura Amante con i principali esponenti del mondo culturale cittadino[155]. L’inchiesta si offre come un’ottima lente per un primo bilancio sulla programmazione del Comune a metà decennio, consentendo di ripercorrere gli entusiasmi e i malumori della classe intellettuale, in un’alternanza tra accuse di clientelismo, brucianti delusioni e aspirazioni future. Si tratta di pagine fitte, con nessuna immagine delle mostre e degli spazi, ma solo le fotografie dei protagonisti. L’attenzione alla città meneghina da parte di una rivista come “Flash Art”, con sede a Milano ma con una diffusione e apprezzamento a livello nazionale, ne evidenzia la crescente importanza come centro culturale e artistico.

L’indagine si apre con una serie di domande rivolte al sindaco Carlo Tognoli, esponente del partito socialista eletto per la prima volta nel 1976 e poi di nuovo nel 1980, a cui viene chiesto se Milano possa essere considerata effettivamente una capitale culturale europea, lasciando emergere il dubbio diffuso tra molti riguardo alla capacità dei musei pubblici italiani di gestire adeguatamente il processo di raccolta e documentazione delle correnti artistiche che sono emerse dopo il movimento informale[156]. Il sindaco, insieme alla direttrice delle Civiche Raccolte d’Arte, Mercedes Garberi, intervistata successivamente, affrontano la questione concentrandosi sulla ristrutturazione di Palazzo Reale per l’apertura del Museo di Arte Contemporanea.

Da tempo Palazzo Reale rappresenta in città la principale sede espositiva per le grandi mostre temporanee di carattere storico. In questi anni, l’edificio è oggetto di importanti interventi di ristrutturazione: mentre il pianterreno è destinato ad ospitare le mostre temporanee, dal 1978 sono in corso lavori ai piani superiori per trasformare il Palazzo nel nuovo “Beaubourg di piazza Duomo”[157], ispirandosi al famoso museo parigino inaugurato proprio l’anno precedente.

La necessità di dotare Milano di un Museo d'Arte Contemporanea interamente dedicato all'arte del Novecento nasce negli anni Settanta, quando diventa evidente che il Padiglione d’Arte

---

[155] Giancarlo Politi, *Cosa Succede al PAC?,* “Flash Art”, n. 118, febbraio-marzo 1984, pp. 25-26; *Milano Cultura. Interviste ai protagonisti della cultura milanese*, pp. 25 - 26.

[156] Dichiarazione di Carlo Tognoli in *Milano Cultura*. *Interviste ai protagonisti della cultura milanese*, “Flash Art”, n. 118, febbraio-marzo 1984, p. 27.

[157] *Il Beaubourg di piazza Duomo*, “La Repubblica”, 10 luglio 1981.

Contemporanea non è più in grado, a causa della sua chiusura prolungata e degli spazi limitati, di offrire visibilità al vasto patrimonio civico. Al contrario, le ampie sale di Palazzo Reale al piano nobile sembrano essere la soluzione ideale non solo per esporre in modo vasto e articolato le collezioni, ma anche per ospitare tutti i servizi e le attività necessarie a una tale istituzione.

Per Tognoli il museo è destinato a diventare un punto di riferimento significativo per la cultura europea e per le arti visive contemporanee: "In questo modo credo di aver fatto un'operazione culturale non effimera, ma destinata a restare nel tempo". Garberi, rispondendo alla domanda se il PAC sia in grado di colmare l'assenza di un museo di Arte Contemporanea a Milano, sottolinea come la città, data la ricchezza delle sue collezioni, meriti un proprio museo dedicato e anticipa con entusiasmo l'inaugurazione del nuovo spazio, una "sorpresa per Milano"[158].

Nel maggio 1984, il Museo apre le sue porte grazie soprattutto all'impegno di Garberi che insiste per garantire alla cittadinanza un accesso rapido al suo patrimonio artistico senza dover attendere la realizzazione dell'intero complesso. Questa soluzione temporanea, sebbene destinata a diventare una sistemazione stabile a lungo termine, vede la parte più rappresentativa delle collezioni allestita al secondo piano di Palazzo Reale, un'area frammentata in molte stanze destinate agli uffici ma l'unica non interessata dai lavori in corso[159].

L'inaugurazione delle collezioni civiche diviene uno dei momenti culturali maggiormente rivendicati dal sindaco Tognoli e dall'Assessore alla cultura Guido Aghina. Nella seconda parte delle interviste di *Milano Cultura*, le parole di quest'ultimo descrivono dettagliatamente l'intero progetto per Palazzo Reale: "Il piano terreno, il cui primo pezzo è terminato, sarà logicamente adibito a mostre temporanee. Il primo e il secondo piano potranno essere adibiti, invece, a collezioni permanenti. C'è, poi, la possibilità di usare gli spazi molto ampi del terzo piano e del sottotetto per laboratori, restauri, studi, etc. Diverrà un complesso straordinario. A volte essere in ritardo particolare sui tempi, quando il processo tecnologico è molto rapido, permette di fare le cose con i ritrovati più moderni così come è visibile, oggi, in quei 1.000 mq pronti nell'ala destra di Palazzo Reale dove, secondo i direttori dei musei che sono intervenuti alla presentazione della scorsa

---

[158] Dichiarazione di Mercedes Garberi in *Milano Cultura*. *Interviste ai protagonisti della cultura milanese*, "Flash Art", n. 118, febbraio-marzo 1984, p. 27.

[159] Maris Teresa Fiorio, *Storia di un museo negato*, in *Anni '90 Arte a Milano. Arte e artisti designer nella città*, a.c Rolando Bellini, Milano, Abitare Segesta, 1995, pp. 170-171. Si rimanda inoltre a Lucia Matino, *Cimac. Civico museo d'arte contemporanea*, Milano, Electa, 1996.

settimana, ci si è trovati di fronte al luogo museograficamente più avanzato o moderno, con gli standard più avveniristici"[160].

La decisione di collocare il Museo di Arte Contemporanea nella sede di Palazzo Reale suscita diverse polemiche, tra cui quella di Enrico Baj che, interpellato sulla questione, lo indica come una sede inadatta che svela il provincialismo della città: "Milano è una città provinciale perchè si basa su un piccolo e ristrettissimo centro; è incapace di decentrarsi, di portare il rione o quartiere degli affari, per esempio a San Siro o un centro artistico in una zona della città che non venga ad opprimere quel già angusto e miserabile centro […] I milanesi soffrono di un centrismo provinciale, di una forma di ristrettezza paesana per cui tutto deve accadere tra Piazza Duomo e San Babila"[161].

Anche Luciano Fabro si mostra estremamente critico quando, invitato a esprimersi sulla situazione culturale milanese, sostiene che manchi fondamentalmente di una vera cultura: "Se succedono delle cose o ci sono delle persone colte sono a Milano come potrebbero essere in qualsiasi casa della Versilia…C'è una massa di pubblico che non è in grado di qualificare le proprie richieste. È inutile prendersela con le autorità: queste hanno la stessa faccia del loro pubblico. E il pubblico che non si qualifica, che ha la disponibilità dell'indifferenza o l'indisponibilità del sospetto. Lavorare a Milano è come lavorare in una nebbia mentale. Ora sono all'Accademia di Brera e mi succedono cose strane. Da ogni parte ci si volti capitano cose ottuse, e va bene. Si espropriano gli studi degli artisti, e va bene. Al PAC si fanno mostre da libreria o da ufficio del turismo, e va bene. Giornalisti, assessori, ecc.. conoscono solo gli artisti con cui escono a cena. Se avessi un progetto in mente, una proposta di lavoro, a Milano non saprei a chi rivolgermi, dico qualcuno, pubblico o privato, che sia in grado di valutare e anche di realizzare"[162].

Le opinioni continuano a essere piuttosto divergenti: ad esempio, Gillo Dorfles, interrogato sul medesimo argomento, considera Milano uno dei centri più dinamici dell'arte europea. Tuttavia, sottolinea che, nonostante sia un polo artistico importante, ciò non significa che le strutture della città funzionino perfettamente. Il suo confronto tra l'organizzazione dei musei in Italia e in altri paesi è severo: secondo lui, in Italia solo la Galleria Nazionale d'Arte Moderna è gestita adeguatamente a livello statale, mentre altri musei sono in condizioni disastrose o chiusi, risultando "penosamente provinciali".

---

[160] Dichiarazione di Guido Aghina in *Milano Cultura (2). Interviste ai protagonisti della cultura milanese*, "Flash Art" n. 120, maggio 1984, p. 26.

[161] Dichiarazione di Enrico Baj in *Milano Cultura*. *Interviste ai protagonisti della cultura milanese*, "Flash Art", n. 118, febbraio-marzo 1984, p. 28.

[162] Dichiarazione di Luciano Fabro in *Milano Cultura*. *Interviste ai protagonisti della cultura milanese*, "Flash Art", n. 118, febbraio-marzo 1984, p. 28.

Nella seconda parte dell'inchiesta, oltre all'assessore Aghina già menzionato, intervengono figure di spicco quali Carlo Bertelli, Soprintendente della Lombardia, il collezionista Giuseppe Panza di Biumo e il critico Tommaso Trini[163]. Il primo osserva le difficoltà di Milano, notando che la città ha perso il suo "mordente". Alla domanda sul perché gli uomini di cultura si facciano sentire poco, con l'osservazione che "tutti hanno molto da dire, ma nessuno vuole esporsi", Bertelli risponde: "Siamo di fronte a una situazione che affligge tutta l'Italia. Chi, oggi, ha il coraggio di esporsi? Esiste una sorta di censura preventiva: le cose sono talmente nelle mani di un potere pubblico compromesso che si è creato un clima di paura". Bertelli denuncia quindi quel timore per le potenziali ripercussioni negative che possono scaturire dall'esprimere opinioni divergenti dalle linee del potere politico, una situazione che contribuisce alla mancanza di un dialogo aperto e di dibattito all'interno della sfera pubblica.

Diversamente, Giuseppe Panza di Biumo e Tommaso Trini offrono una prospettiva critica ma al contempo ottimistica sulla situazione culturale di Milano. Il primo dipinge la città come la più vivace e attiva d'Italia, sottolineandone il suo ruolo di rilievo nel contesto europeo. Lamenta però la mancanza di istituzioni pubbliche in grado di valorizzare e dare prestigio alle iniziative culturali cittadine, affermando che "le mostre organizzate dal Comune e dagli Enti pubblici sono di buon livello ma mancano di una struttura di base permanente ed efficace. Mancano gli strumenti necessari per creare un lavoro degno di fiducia". L'assenza di un museo in Lombardia è descritta come un "danno colossale", sottolineando che "se qualcosa di buono succede a Milano è merito degli individui e non delle istituzioni pubbliche". Tommaso Trini, riconosce Milano come una città "di informazione, di passaggio, di grandi accoglienze, di intelligenze sveglie e veloci", ma critica la mancata comprensione del suo potenziale da parte dei politici. Pur lodando la competenza di alcune figure politiche – "le persone che rappresentano il potere politico sono ottime, hanno buone intenzioni da Tognoli a Novella Sansoni"– denuncia la persistenza di "un tran-tran espositivo che ci declassa". Anche in questo caso, si sottolinea l'importanza dell'iniziativa privata, sostenendo che "se non ci fossero manifestazioni di privati, riviste d'arte, gallerie, saremmo veramente una città di serie B". Conclude: "in fondo le cose avvengono, ma in maniera sotterranea e frastagliata".

Al di là delle polemiche, non si può negare che sotto la guida dell'amministrazione socialista, la programmazione si presenti con una vasta gamma di proposte, spaziando da grandi mostre storiche a eventi più sperimentali e aggiornati dal punto di vista dell'informazione, riflettendo un panorama

---

[163] Dichiarazione di Carlo Bertelli, Giuseppe Panza di Biumo e Tommaso Trini in *Milano Cultura (2). Interviste ai protagonisti della cultura milanese*, "Flash Art" n. 120, maggio 1984, p. 26 - 27.

culturale dinamico[164]. Durante il suo mandato, Tognoli istituisce una commissione consultiva di esperti per le arti figurative e visive composta da Guido Ballo, Renato Barilli, Flavio Caroli, Vittorio Fagone e Augusto Morello, incaricata di sviluppare un programma organico di esposizioni noto come "Programma Milano 1980"[165]. Il tratto distintivo è il coordinamento delle mostre secondo un piano organico generale, articolato in tre direttrici: innanzitutto, si prevedono grandi mostre storiche con l'intento di abbandonare l'approccio basato sulle singole tendenze artistiche, optando invece per una presentazione poliedrica di un determinato periodo storico, inoltre, sono previsti omaggi monografici su artisti che hanno operato nell'ambito milanese e mostre dedicate alla "sperimentazione, didattica e animazione"[166]. Barilli, uno dei principali membri della commissione, ha recentemente dichiarato che questa era, di fatto, "partitica", riconoscendola come una pratica comune dell'epoca che "succedeva dappertutto"[167]. In questo scenario il critico bolognese, che si autodefinisce "craxiano sfegatato", avrebbe rappresentato il PSI, Caroli il PCI, una figura come Fagone gli "estremisti di sinistra"[168], mentre, il rappresentante della DC, sarebbe stato l'architetto Morello[169]. Pur trattandosi di esperti, non è perciò casuale che molte delle mostre realizzate in città nel decennio vengano affidate a tali figure, primi fra tutti Barilli e Caroli, un'alleanza social-comunista che si rispecchia nella stessa giunta che amministra la città.

Del resto lo stesso Barilli non fa mistero di come il periodo successivo alla fine degli anni Settanta sia stato un momento propizio per la sua carriera, grazie proprio alla sua adesione al PSI durante la nuova fase del partito guidata da Craxi[170]. In questi anni ottiene infatti la nomina a responsabile delle arti visive a livello nazionale e diventa membro dell'Assemblea socialista, organo che riunisce molti intellettuali – tra cui si ricordano lo uno storico e critico d'arte Federico Zeri lo scultore

---

164 Sul tema si veda anche: Giorgio Zanchetti, *"E poi tutto qui". Annotazioni sulle mostre d'arte contemporanea negli spazi pubblici milanesi negli anni ottanta*, in *MilanOttanta*, a.c. di Davide Colombo, Milano, Scalpendi, 2022. pp. 37-48.

165 *Inizia con Anni Trenta il "piano" Milano-arte*, "Corriere della sera", 11 aprile 1979, p. 19.

166 *Ibidem*.

167 Testimonianza di Renato Barilli del 25 aprile 2022, in Elisabetta Modena, *Le Avanguardie dall'altra parte 1910/1050. Lea Vergine e quella mostra mancata alla GAM di Bologna*, "Critica d'Arte" n. 13-14, gennaio-giugno 2022, p. 95.

168 *Ibidem*.

169 Renato Barilli, Vittorio Fagone. Il ricordo di Renato Barilli, https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2018/01/vittorio-fagone-ricordo-renato-barilli/, consultato il 23/02/2024.

170 Il suo rinnovato potere, ottenuto grazie all'appoggio politico, viene costantemente ricordato dal critico anche nelle interviste più recenti. In questo contesto si rimanda a: Renato Barilli, *Operazioni all'interno del Garofano*, in *Autoritratto a Stampa*, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2010, pp. 265-271.

Andrea Cascella e l'architetto Paolo Portoghesi[171] – una posizione che gli permette di organizzare numerose mostre in diverse località italiane.

Le affiliazioni politiche e le amicizie personali giocano in questi anni un ruolo fondamentale che si riversa anche sul piano espositivo e, soprattutto, nell'assegnazione degli incarichi. Si possono qui citare almeno due mostre che testimoniano l'influenza di tali dinamiche, contribuendo a comprendere anche alcuni sviluppi dei paragrafi successivi: la prima, *L'altra metà dell'avanguardia*[172] curata dalla critica d'arte Lea Vergine, una mostra che affronta il contributo delle donne nei movimenti d'avanguardia del Novecento, prospettiva trascurata nella storiografia artistica. La seconda, *Gli Annitrenta. Arte e Cultura in Italia*[173], a cura principalmente di Renato Barilli affiancato da altri due membri della commissione, Flavio Caroli e Vittorio Fagone, un'imponente mostra, suddivisa in diciannove sezioni in diverse sedi espositive cittadine per offrire una panoramica delle varie ricerche artistiche nei diversi ambiti disciplinari degli anni Trenta.

Per entrambi i casi si tratta di importanti momenti di aggiornamento, ma non si deve trascurare come la loro realizzazione sia profondamente influenzata dal rapporto personale e politico tra i protagonisti e il sindaco. Nel caso de *L'altra metà dell'avanguardia*, proposta da Vergine, la commissione arti figurative e visive inizialmente ne osteggia la realizzazione sostenendo, con un'apparente ragione ideologica, l'ingiustizia di trattare le artiste donne separatamente[174]. In realtà, proprio Barilli ricordando quella scelta ha dichiarato: "noi eravamo gelosi delle nostre prerogative, temevamo che Lea Vergine, col pieno appoggio del sindaco, diminuisse i nostri poteri, da qui il nostro parere negativo, che non bloccò per nulla Tognoli, che infatti permise l'effettuazione della mostra"[175]. Nel testo critico di Vergine pubblicato in catalogo si legge: "Devo dire grazie a Carlo Tognoli, sindaco di Milano, per l'intelligenza e l'attenzione che ha saputo dedicare a un progetto

---

[171] Nell'Assemblea, accanto alle figure appartenenti alla classe politica e imprenditoriale, vi sono storici (Arduino Agnelli, Paolo Bagnoli, Valerio Castronovo, Gaetano Cingari, Enrico Decleva, Giorgio Spini), letterari e critici (Renato Barilli, Carlo Fontana, Armanda Guiducci, Walter Pedullà, Federico Zeri), sociologi (Alberoni, Giovanni Bechelloni, Luciano Benedusi, Alberto Martinelli, Guido Martinotti, Luciano Pellicani, Gianni Statera), artisti plastici (Andrea Cascella), architetti (Paolo Portoghesi), giuristi (Enzo Cheli, Massimo Severo Giannini), economisti (Claudio Dematté, Mario Talamona, Giulio Tremonti), medici (Umberto Veronesi). Marco Gervasoni, *Metamorfosi della cultura socialista? Il PSI e gli intellettuali,* op. cit.

[172] *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, a cura di Lea Vergine, (Milano, Palazzo Reale, febbraio 1980; poi Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1980; Stoccolma, Kulturhuset, 1981), Milano, Mazzotta, 1980.

[173] *Anni Trenta. Arte e cultura in Italia*, (Milano, Palazzo Reale, Arengario e Galleria del Sagrato, 1982), Milano, Mazzotta, 1983.

[174] Testimonianza di Renato Barilli del 25 aprile 2022, in Elisabetta Modena, *Le Avanguardie dall'altra parte 1910/1050. Lea Vergine e quella mostra mancata alla GAM di Bologna*, op.cit., p. 93.

[175] *Ibidem*.

che aveva spaventato tanta sinistra progressista"[176]. Non è difficile leggere tra le righe un riferimento a quelle personalità della commissione consultiva che ostacolano la mostra e che appartengono, per l'appunto, ai ranghi della sinistra. Oltre alla stretta amicizia e stima reciproca tra Vergine e Tognoli, va ricordato che, il compagno di Vergine è il designer Enzo Mari, il quale svolge, in questi primi anni Ottanta, il ruolo di consulente per l'arredo urbano, posizione che gli conferisce un rapporto privilegiato con l'amministrazione socialista della città[177].

Nonostante il successo dell'*Altra metà dell'avanguardia*, secondo Barilli Vergine avrebbe reagito a quella iniziale opposizione della commissione stroncando la successiva mostra *Annitrenta*, da lui considerata il "risultato più riuscito della collaborazione con Tognoli"[178]. La severa recensione di Vergine dal titolo *Nessuno ricorda con rabbia?* pubblicata su "Alfabeta"[179] è riconducibile in realtà a un più ampio dibattito che scaturisce proprio dalla mostra; *Annitrenta* riscuote infatti grande attenzione generando un acceso confronto e preoccupazioni, sia per la complessità del tema trattato che per la fascinazione per il regime fascista che una tale esposizione può generare. Nelle oltre 140 recensioni ricevute, una delle aree di discussione rilevanti è la relazione tra arte e ideologia[180]. In merito a quest'ultimo punto c'è infatti tra i critici la percezione di un obiettivo politico dell'amministrazione milanese di guadagnare consenso tra le classi medie, l'elite imprenditoriale conservatrice e i partiti centrali, come la DC, tramite una strategica mossa politica[181]. La motivazione che spinge un partito storicamente e saldamente antifascista a organizzare una vasta esposizione dedicata al regime può essere spiegata considerando il rapporto di questi anni tra il PSI e il PCI, ovvero quel "duello a sinistra", come definito dalla cronaca, per assicurarsi il controllo dell'area[182]. Se il PCI cerca infatti di mantenere fede alle proprie radici identitarie e al proprio legame con l'Unione Sovietica, il PSI tenta di ricostruire un'identità fondata sulla discontinuità con il comune passato. In questo senso, cerca attivamente di evidenziare l'immaturità democratica del

---

[176] L. Vergine, Prefazione, in *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche* (Milano, Palazzo Reale, 16 febbraio –18 maggio), Mazzotta, Milano 1980, p. 17.

[177] Si tenga presente che nel 1983, il Comune incarica Enzo Mari di ideare tre progetti per Piazza Duomo. Nonostante non vengono mai realizzati, questi sono esposti in una mostra presso Palazzo Reale nel 1984, offrendo un'occasione unica per apprezzare le diverse possibili alternative. Cfr: di Enzo Mari, Renato Pedio, *Tre piazze del Duomo. Progetti di Enzo Mari per il recupero e valorizzazione dell'area Duomo - Scala,* Milano, Arcadia, 1984.

[178] Testimonianza di Renato Barilli del 25 aprile 2022, in Elisabetta Modena, *Le Avanguardie dall'altra parte 1910/1050. Lea Vergine e quella mostra mancata alla GAM di Bologna*, op.cit., p. 93.

[179] Lea Vergine, *Nessuno ricorda con rabbia?*, "Alfabeta" n.32, Marzo 1982, p. 6

[180] Denis Viva, *Pluralism as Revisionism. Annitrenta at Palazzo Reale, Milan, 1982*, in *Curating Fascism*, a c. di Sharon Hecker e Raffaele Bedarida, New York, Bloomsbury, 2022, 30-44.

[181] *Ivi*, p. 36.

[182] *Ivi*, p, 38-41.

PCI e la presunta dipendenza da influenze sovietiche con l'obiettivo di avvicinare gli elettori di orientamento progressista verso le posizioni più moderate e socialiste del PSI. Tale offensiva craxiana è perseguita anche nel campo culturale, con una strategia in cui le mostre assumono un ruolo fondamentale: non si tratta più di gesti di mecenatismo o strumenti di propaganda elettorale, ma piuttosto di mezzi mirati a indebolire il rivale politico, mettendo in luce le sue limitate capacità in termini di tolleranza culturale e rispetto per il pluralismo di opinioni[183]. In questo senso *Annitrenta* vuole rivelare una cultura di riappacificazione all'interno del PSI, manifestando la capacità del partito di osservare in maniera distante e di accettare anche una parte particolarmente controversa della storia italiana[184].

Oltre alla sede di Palazzo Reale, la città dispone di numerosi altri spazi espositivi con obiettivi e programmi diversificati, come la Galleria del Sagrato e la Rotonda della Besana, spazi noti per ospitare mostre di carattere più sperimentale.

A inizio decennio, i lavori che interessano Palazzo Reale rappresentano la spinta per rendere agibile, nel più breve tempo possibile, i locali del Sagrato del Duomo quale altra sede espositiva pubblica[185]. Lo spazio ipogeo del sagrato, concepito e adibito a partire dal 1943 a rifugio antiaereo, già dal 1946 diviene spazio espositivo dedicato principalmente a mostre di arredamento e, per tutto il periodo degli anni Cinquanta e Sessanta, vetrina commerciale per i mobilifici di Milano e della Brianza. Il 27 gennaio 1982 è proprio la mostra *Annitrenta. Arte e cultura in Italia* a fare da apripista alla serie di esposizioni che si succedono in questo spazio nel corso del decennio. La mostra infatti, oltre che nella sede di Palazzo Reale, si sviluppa anche nella galleria del Sagrato e nell'ex Arengario, con un'ulteriore sezione nella Galleria Vittorio Emanuele. Segue l'anno successivo *Visual Design 1933/1983. 50 anni di produzione in Italia* inscrivibile tra le numerose iniziative legate al design che si sviluppano a Milano nella prima metà degli anni Ottanta con la volontà, da un lato, di richiamare il periodo di fervore e ricerca degli anni Sessanta e, dall'altro, di esprimere le nuove tendenze e esigenze del decennio in corso[186].

---

[183] *Ibidem*.

[184] *Ibidem*.

[185] Viviana Kasam, *Sotto il Sagrato c'è una città museo,* "Corriere della sera", 18 gennaio 1982.

[186] Tra il 1981 e il 1984, a Milano si assiste a un notevole aumento di iniziative legate al mondo del design. Questo interesse per il design deriva parzialmente dal successo che questo settore ha avuto negli anni Sessanta. D'altra parte, tale attenzione è anche motivata dalla consapevolezza di un cambiamento nei gusti e nelle tendenze che si è verificato con l'inizio del nuovo decennio. Paolo Rusconi, *Da Memphis a Milano via New York*, in *MilanOttanta*, op.cit., p. 67.

Ma sono soprattutto due le mostre che si tengono negli spazi de sagrato e che connotano la stagione espositiva milanese: *Arte di Frontiera – New York graffiti*[187], presentata dal 5 giugno al 20 agosto 1984, curata da Barilli su un progetto della critica Francesca Alinovi, e l'antologica dedicata a Carol Rama, curata da Lea Vergine dal 28 maggio al 28 luglio 1985[188]. La prima edizione di *Arte di Frontiera* è organizzata da marzo a giugno 1984 presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna come un omaggio a Francesca Alinovi, prima accademica italiana ad occuparsi di graffitismo e delle nuove correnti artistiche negli Stati Uniti[189]. A causa della sua prematura scomparsa nel 1983, la curatela viene affidata a Barilli[190]. Come si legge in una lettera inviata dalla studiosa a Francesco Solmi, direttore della Gam di Bologna, il progetto si riferisce alla "alla nuova situazione giovane americana, quella tanto per intenderci, legata al graffitismo che tanto successo sta avendo a livello teorico e di idee e che non è stata ancora commercializzata (anche se c'è da giurarlo lo sarà presto)"[191]. A muovere la proposta è la convinzione che sia un momento buono per mettere in mostra una situazione inedita che farà "tanto e tanto parlare"[192]. E infatti sia la mostra bolognese che il successivo appuntamento milanese hanno un notevole successo di pubblico e di stampa, tanto che nel panorama delle iniziative milanesi è indicata come "l'avvenimento di maggior spicco in una stagione che ormai volge al termine"[193]. L'esposizione vede coinvolti sedici artisti statunitensi tra cui Ronnie Cutrone, A One, Keith Haring, Rammellzee e Toxic One. Si tratta di un appuntamento espositivo che lascia un vivido ricordo anche nei giovani artisti italiani che, non a caso, vedono nella galleria milanese di Salvatore Ala uno dei luoghi con la programmazione espositiva più aggiornata. Si deve infatti ricordare che, proprio grazie all'attività della stesso Ala, la città di Milano non è estranea alle opere dei graffisti: a partire dal biennio 1983-1984 nella sua sede di via Mameli, Ala ospita molte mostre dei *kids* – James Brown, Ronnie Cutrone, Keith Haring, Kenny Scharf per fare alcuni nomi –"forse il fatto più saliente della stagione milanese delle

---

[187] *Arte di frontiera. New York Graffiti,* (Bologna, Galleria comunale d'arte moderna, maggio - giugno 1984; Milano, Galleria del Sagrato, giugno-agosto 1984), a c. di Marilena Pasquali e Roberto Daolio, Mazzotta, 1984.

[188] Carol Rama, (Milano, Galleria Del Sagrato, 28 maggio - 28 luglio 1985), a. c. di Lea Vergine, Milano, Mazzotta, 1985.

[189] Cfr: Francesca Alinovi, *Arte di Frontiera*, "Flash Art", n. 107, febbraio - marzo 1982.

[190] Se Barilli anima continuativamente la scena artistica milanese, va detto che anche il nome di Alinovi non è estraneo alla città: già nel 1972, cura infatti insieme a Barilli la mostra *Pittura Ambiente* a Palazzo Reale, e nel 1982 si occupa della sezione di fotografia della mostra *Annitrenta*.

[191] Lettera di Alinovi a Soli, in *Francesca Alinovi*, a.c. di Matteo Bergamini e Veronica Stati, Postmedia books, Milano, 2019, p. 167.

[192] *Ibidem*.

[193] Luisa Somaini, *Da New York al Sagrato tanti graffiti d'autore,* "La Repubblica", 17 giugno 1984.

mostre"[194]. Inoltre, contemporaneamente a *Arte di Frontiera*, dal'11 giugno 1984 il gallerista siciliano organizza una monografica di Keith Haring, un tempismo che rivela il tipo di sinergia che intercorre in questi anni tra realtà pubbliche e private[195].

Per quanto riguarda la mostra dedicata da Lea Vergine a Carol Rama, è importante evidenziare che si tratta di una scelta assolutamente non convenzionale a questa altezza cronologica: Rama è infatti l'unica donna a cui viene dedicata una personale negli spazi pubblici milanesi durante l'intero decennio. Si può ricordare come il suo lavoro venga già considerato dalla critica e curatrice napoletana in occasione dell'*Altrà metà dell'avanguardia* di cui rappresenta una delle artiste di punta[196]. La scelta dei lavori per la mostra milanese del 1985 parte proprio dallo stesso nucleo di quelli lì esposti, ossia gli acquerelli degli anni Trenta, anticipazione della sua restante produzione fino agli anni Ottanta[197].

A contribuire al catalogo della mostra è anche Corrado Levi che si occupa dell'antologia critica –"scritta da pochi autori che l'hanno accompagnata nelle diverse fasi della sua arte"[198] – e pubblica una registrazione di una sua singolare conversazione con Rama. Il nastro appare per la prima volta nella sezione "arredamento" di "Domus" nel marzo 1985 con il titolo *Del come da un registratore in casa di Carol Rama uscirono cose straordinarie con un incontro a sorpresa*[199], accompagnato da un servizio fotografico di Roberto Goffi dedicato agli interni della casa dell'artista[200]. Levi sceglie

---

[194] Luisa Somaini, *Invasione al Sagrato della "frontiera" di New York graffiti,* "La Repubblica"*,* 5 giugno 1984. Per ripercorrere i rapporti tra Salvatore Ala e i Kids americani vedere Gabriele Della Maddalena, *Mostre di artisti americani presso la Galleria Salvatore Ala*, in MilanoOttanta, op. cit., pp. 125 – 131.

[195] Nel corso della sua carriera Keith Haring instaura un profondo legame con Milano, un rapporto iniziato nel 1983 quando è ospite di Elio Fiorucci e proseguito nel 1984 con la mostra nella Galleria di Salvatore Ala. Nel 1986 durante il grande evento ospitato alla Rotonda della Besana, realizza un'enorme tela con la collaborazione dei ragazzi delle scuole locali. Cfr: *Keith Haring a Milano*, a. c., Alessandra Galasso, Milano, Johan & Levi editore, 2005.

[196] Proprio dopo la mostra di Palazzo Reale c'è un nuovo interesse per Rama tanto che nella terza tappa della mostra, tenutasi a Stoccolma presso la Kulturhuset nel 1981, le viene dedicata una sala monografica ampliando così il corpus delle opere presentate fino a quel momento. Angela Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia quaranta'anni dopo*, Milano, Postemdia Books, 2020, p. 94.

[197] *Ibidem*.

[198] Gli autori dei contributi critici riportati tutti integralmente sono Luigi Carluccio, Albino Galvano, Edoardo Sanguinetti, Giuliano Martano, Maurizio Fagliolo, Giancarlo Salzano, Paolo Fossati, Marco Vallora, Corrado Levi, Giorgio Sebastiano Brizio.

[199] Corrado Levi, *Del come da un registratore in casa di Carol Rama uscirono cose straordinarie con un incontro a sorpresa,* "Domus", n. 657, marzo 1985, p. 32.

[200] In un numero precedente della rivista "Domus", Corrado Levi dedica un articolo simile a Denis Santachiara e alla sua abitazione. Dal 1979 al 1985, direttore di "Domus" è Alessandro Mendini, con cui Levi ha un solido rapporto di amicizia. Questa amicizia si riflette nella regolare presenza di contributi di Levi sulla rivista durante il periodo di direzione di Mendini, sia con articoli scritti direttamente da lui sia con lavori di altri autori dedicati alla sua opera e attività. Si nota, però, una riduzione di tale attenzione nella seconda metà degli anni Ottanta, coincidente con il cambio di direzione. Corrado Levi, *Dialogo degli oggetti artificiali soft del loro inventore Denis Santachiara*, "Domus" n.655, novembre 1984, pp. 34 -35.

infatti di raccontare Rama attraverso un'intervista tenutasi nell'appartamento di quest'ultima a Torino, rimodellata lasciando prendere parola, in una sorta di teatro dell'assurdo, oltre che all'artista anche agli oggetti presenti nella casa, che siano quelli ereditati dai genitori, regalati da artisti e amici, fino alle sue stesse opere.

L'altro spazio milanese dedicato a mostre di arte contemporanea è la Rotonda della Besana. Già negli anni Settanta, questo luogo è una tappa importante per chi desidera essere aggiornato sugli sviluppi artistici e negli anni Ottanta continua con una vocazione sperimentale, differenziandosi dalle altre sedi espositive della città. Dal 1984 si inizia a parlare della possibilità di affidare a Caroli e Barilli un ciclo di mostre della durata di due anni all'interno del più ampio progetto espositivo denominato *Besanaottanta*[201]. I due curatori si impegnano a sviluppare un programma che alterni mostre collettive, focalizzate sulla pronta identificazione delle tendenze recenti, e quindi con particolare attenzione ai giovani artisti, a altre personali che omaggino invece figure già affermate. L'effettiva nomina di Caroli e Barilli per la gestione della Besana per il biennio 1986-1988 si trasforma immediatamente in una *querelle* politica, suscitando una vasta polemica in cui i due sono accusati di essere scelti per ragioni di clientelismo.

Oltre alle esposizioni curate da Barilli e Caroli in seno a *Besanaottanta*, lo spazio cittadino ospita anche progetti esterni promossi dal Comune. Un esempio è la mostra di Keith Haring, nell'ottobre del 1986, occasione in cui l'artista presenta un nuovo disegno originale coinvolgendo nella realizzazione i ragazzi delle scuole locali[202].

Dopo la conclusione del progetto *Besanaottanta* con la mostra personale di Salvo (4 dicembre 1987 - 24 gennaio 1988), lo spazio espositivo mantiene un simile spirito di proposta come dimostra *Geometrie Dionisiache. In Italia oggi l'arte giovane* (17 maggio - 11 settembre 1988) importante esposizione curata da Lea Vergine dedicata al panorama artistico giovanile italiano. Per diversi anni, inoltre, la Rotonda della Besana ospita con successo *Milano-Poesia*, Festival Internazionale di Poesia, Musica e Video, esempio cittadino di una manifestazione dedicata alla sperimentazione poetico-visuale, continuamente sostenuta dall'amministrazione e che ha il merito di generare una condizione di creatività diffusa in città. Il festival, ideato nel 1983 da Gianni Sassi[203] si svolge in

---

[201] Fax inviato da Renato Barilli a Guido Aghina, Bologna, Milano, 7 giugno 1984, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

[202] L'approccio replica quello già inaugurato a New York all'inizio dello stesso anno, in occasione del centenario della Statua della Libertà quando, insieme all'organizzazione City Kids, Haring realizza uno stendardo intitolato *Citykids speaks on liberty*, rappresentando la Statua della Libertà, opera destinata ad essere esposta anche a Milano. Cfr: Keith *Haring a Milano*, op.cit., pp. 33-34.

[203] Sassi è stato grafico, discografico (creatore dell'etichetta Cramps, per la quale incisero artisti quali Franco Battiato, John Cage, gli Skiantos e tanti altri), editore di "Alfabeta" e de "La Gola", nonché organizzatore della rassegna *Milano Poesia*. Cfr: Giordano Casiraghi, *Gianni Sassi la Cramps & altri racconti*, Milano, Arcana, 2023.

vari spazi fino al 1992[204]. Fin dal suo primo appuntamento, assume una cadenza annuale, diventando un punto d'incontro e convergenza per oltre ottocento artisti provenienti da diverse parti del mondo e appartenenti a varie esperienze e discipline artistiche. Alla guida di Gianni Sassi si aggiungono Mario Giusti e figure che svolgono il ruolo di consulenti come Nanni Balestrini, Luigi Ballerini, Roberto Gatti, Jean-Jacques Lebel, Gerald Bisinger, Julien Blaine, Majid El Houssi, Paul Vangelisti, Biagio Cepollaro, Vincenzo Canonico, Gino Di Maggio, Giacinto Di Pierantonio e La cooperativa Nuova Intrapresa. Con l'edizione del 1992, dal 5 all'11 ottobre, la storica rassegna volge al termine[205]. È importante notare che già gli incontri di *Milano-Poesia* dei tre anni precedenti (1989, 1990 e 1991) si tengono presso l'ex fabbrica Ansaldo, storico stabilimento elettromeccanico, in via Bergognone, i cui imponenti edifici, protagonisti dell'era industriale della prima metà del Novecento, chiudono definitivamente nel 1986. Proprio nel 1989, su impulso dell'assessore Corbani, l'amministrazione acquista infatti lo stabile con l'obiettivo di riconvertirlo per destinarlo ad attività culturali[206].

Oltre all'edizione di *Milano-Poesia* sempre nel 1989 presso l'Ansaldo si tiene la mostra *Cento Anni di Industria* dedicata allo sviluppo industriale italiana attraverso le immagini ed i reperti di un secolo di vita italiana[207]. Proprio in seno a questa manifestazione, nella sala conferenze dell'ex Ansaldo, il 23 marzo si svolge anche una serata di dibattito organizzata dal duo Premiata Ditta[208], durante la quale sono esaminati i risultati di un sondaggio condotto contemporaneamente tra il 28 gennaio e il 12 febbraio 1989, presso tre gallerie d'arte, Studio Scalise a Napoli, galleria Alice a

---

[204]Per ottenere informazioni e dettagli sulle diverse rassegne, si consiglia di consultare il sito della Fondazione Bonotto: https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/collectivefluxus/document/2699.html, consultato il 26 gennaio 2024.

[205] Nel 1992 infatti le manifestazioni presso l'Ansaldo si fermano a causa di una controversia sull'agibilità dello spazio con una disputa che porta a una denuncia penale per l'apertura abusiva nella prima serata e a un intervento della polizia il mercoledì successivo per impedire lo svolgimento delle attività. *Il Comune citato in giudizio per lo stop alla rassegna. Milano Poesia chiede i danni*, "Corriere della Sera", 10 ottobre 1989.

[206] Del resto le potenzialità delle officine Ansaldo vengono già state notate nel 1985 quando, nell'edificio 36, Renzo Piano progetta lo spazio musicale, un sofisticato dispositivo acustico e scenico a forma di arca lignea, utilizzato per la messa in scena del *Prometeo* del compositore Luigi Nono con i testi del libretto firmati da Massimo Cacciari, gli allestimenti di Emilio Vedova, la direzione di Claudio Abbado. *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* debutta a Venezia nella Chiesa di San Lorenzo il 25, 26, 28 e 29 settembre 1984, in occasione della Biennale di Venezia (Settore Musica). Successivamente, viene rappresentato all'Ansaldo il 25, 26, 28 e 30 settembre. https://www.luiginono.it/opere/prometeo-tragedia-dellascolto/, consultato in data 26 gennaio 2024.

[207] *Cento anni di industria. Lo sviluppo industriale attraverso le immagini ed i reperti di un secolo di vita italiana.* (Milano, Area Ansaldo, 25 novembre 1988 - 5 marzo 1989), a. c. di Valerio Castronovo, Milano, Electa, 1988.

[208] Premiata Ditta è un progetto artistico e imprenditoriale nato nel 1978 per iniziativa di Vincenzo Chiarandà, artista, e Giuseppe Melatti, ingegnere informatico, che ne sono i soci fondatori e presidenti sin dall'inizio, affiancati, a partire dal 1984, da Anna Stuart Tovini, nel ruolo di promotrice ufficiale della società. Da allora, il gruppo è principalmente composto da Chiarandà e Stuart. Fin dalla sua creazione, Premiata Ditta si interessa alle questioni dell'autorialità e dell'economia attraverso progetti artistici partecipativi e interattivi. Il progetto si concentra sul linguaggio manageriale, utilizzando metafore artistiche per sviluppare nuovi approcci che coinvolgono le strutture burocratiche.

Roma e Studio Casoli a Milano, dove i visitatori sono invitati a compilare un medesimo questionario elettronico, tramite un'applicazione software su personal computer, per esprimere le loro opinioni sul rapporto tra arte e industria[209]. I dati raccolti vengono presentati nel corso del dibattito, moderato da Giulio Ciavoliello: sono affrontai diversi temi quali la formazione dell'artista, l'accessibilità ai nuovi materiali e strumenti, la produzione seriale rispetto a quella artigianale, nonché il ruolo dell'artificialità e della natura nella creazione artistica, investigandone le antitesi e le affinità. Inoltre, si discute sulle specificità, l'autonomia e la concorrenza tra i vari linguaggi artistici, compresi quelli dell' arte, della pubblicità e della televisione.

A rappresentare un caso singolare rispetto agli altri spazi espositivi fin qui citati è il PAC. Temporaneamente chiuso nel 1973 per restauri, ma anche perché non riesce più ad assolvere alla doppia funzione di ospitare sia le mostre temporanee che la collezione delle civiche raccolte d'arte, nel 1979, sotto la guida di Garberi, lo spazio riapre con una diversa impostazione operativa, abbandonando la sua connotazione museale per concentrarsi esclusivamente sulla presentazione di mostre temporanee sull'arte del XX secolo e sulle nuove ricerche artistiche. A questa attività è affiancata una politica di acquisizioni voluta dalla stessa Garberi e tesa ad arricchire il patrimonio delle Civiche Raccolte d'Arte.

Dalla riapertura, l'intenzione della direttrice è di trasformare il PAC in un luogo di ricerca e sperimentazione, un modello flessibile, sulla falsariga delle prestigiose Kunsthalle europee, così da far fronte anche alla carenza di musei pubblici in Italia, fatta eccezione per le Gallerie di Arte Moderna di Roma e Torino, specificamente dedicate all'arte contemporanea[210]. Inoltre, l'approccio intrapreso, rigorosamente attento alle esperienze che da inizio secolo muovono fino alla contemporaneità, anticipa quella maggiore attenzione e consapevolezza verso la produzione artistica coeva, che diviene ben presto un elemento distintivo degli anni Ottanta e che culmina con la fondazione di importanti Musei d'Arte Contemporanea in Italia, come il Castello di Rivoli nel 1984, il MART di Rovereto nel 1987 e il Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci di Prato nel 1988[211].

Viene avviata una programmazione che alterna rassegne storiche a esposizioni contraddistinte da un approccio più sperimentale e focalizzato sulla produzione artistica contemporanea. All'inizio di

---

[209] Conversazione con Anna Stuart Tovini, 12 febbraio 2024. L'episodio è affrontato anche nel contributo di Roberto Pinto, *Da Premiata Ditta a UnDo.Net. La smaterializzazione dell'artista,* in "Piano B", Vol. 7 n. 2, 2022, pp. 212-231.

[210] Su questo punto Cfr: Mercedes Garberi, *Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. PAC 1979-1989,* in *Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. PAC 1979-1989*, (Milano, PAC, dicembre 1989-gennaio1990), Milano, Mazzotta, 1989, pp. 7-11.

[211] Tra questi, però, il PAC continuerà ad avere una sua specificità, poiché l'unico gestito completamente con fondi pubblici.

questo nuovo percorso, la direttrice è affiancata da una "redazione"[212], un team di collaboratori altamente specializzati, ognuno impegnato in differenti settori disciplinari su cui l'istituzione vuole garantire un'informazione aggiornata: lo storico e critico dell'arte Zeno Birolli, incaricato della rilettura del patrimonio delle Civiche Raccolte, il critico militante Germano Celant, responsabile della programmazione strettamente legata all'arte contemporanea, e l'architetto Vittorio Gregotti, a cui spettano le iniziative riguardanti l'ambito architettonico.

Nel corso del decennio, la ripresa dell'attività espositiva incarna le aspettative di molti ed è anche per questo che diviene il bersaglio privilegiato di attacchi frontali da parte di una rivista come "Flash Art". In particolare Giancarlo Politi identifica il PAC come l'unico spazio espositivo indipendente dal potere politico e con ambizioni internazionali, di conseguenza, ritiene che dovrebbe assicurare un'informazione corretta e aggiornata. Sul numero di febbraio-marzo del 1984, e poi in quello successivo di maggio, "Flash Art" dedica rispettivamente due approfondimenti al PAC. Se infatti con un articolo del 1979 il direttore Giancarlo Politi saluta felicemente la riapertura dell'istituzione – "Nascerà finalmente una struttura pubblica dedicata seriamente (sembra) all'arte contemporanea" – auspicando che possa portare "a Milano avvenimenti culturali che non sono facilmente reperibili in Italia"[213], nei suoi articoli del 1984 si scaglia apertamente contro la politica espositiva, sottolineando come le "promettenti premesse" iniziali siano rimaste insoddisfatte[214]. Politi critica la gestione in seguito alle dimissioni di Birolli nell'estate del 1982 e sottolinea come Garberi abbia preso le redini in modo "diretto", con il supporto occasionale di collaboratori come il pittore Claudio Olivieri e il critico Flaminio Gualdoni, collaborazioni che sembrano essere meno sporadiche di quanto si sostenga[215]. Il direttore esprime infatti dubbi sull'operato di Garberi, "donna intelligente, energica, volitiva, una manager, come lei stessa ama definirsi, ma incapace di scegliere i collaboratori giusti, se non tra gli amici più vicini o compagni di partito"[216].

In questo lungo *cahier de doléances* Politi affronta tangenzialmente anche la situazione generale di Milano, criticata per il suo clientelismo e per una mancanza di informazione adeguata: "la cultura del consenso non riesce a creare ma solo a produrre illusioni effimere, a generare fastidiose intimidazioni. I Comuni, gli enti pubblici in genere creano mostri culturali senz'anima e sprecano denaro pubblico in nome di una cultura che non possono dare, che non sanno dare. L'intellettuale

---

[212] *Padiglione d'Arte Contemporanea*, "Flash Art", 86-87, 1979, p. 7.

[213] Giancarlo Politi, *Padiglione d'Arte Contemporanea*, "Flash Art", n. 86-87, gennaio-febbraio 1979, p.7.

[214] *Idem*, *Cosa succede al PAC,* "Flash Art", n 118, febbraio-marzo 1984, p.25.

[215] Giancarlo Politi, *Cosa Succede al PAC?,* "Flash Art", n. 118, febbraio-marzo 1984, p. 25.

[216] *Ibidem*.

italiano chiede molto di più alla sua tessera di partito che alla propria intelligenza o alla propria libertà. Milano è una città spenta culturalmente, senza alcuno stimolo né interesse vero. Tutto è artificiale, congelato, politicizzato, dunque corrotto". A tal proposito include anche un estratto del parere di Luciano Fabro, ripreso dall'intervista di *Milano Cultura*: "Al PAC si fanno mostre da libreria o da ufficio del turismo, giornalisti e assessori conoscono solo gli artisti con cui escono a cena". La citazione è funzionale a condensare efficacemente, in poche righe, un ritratto duro, di una Milano descritta come provinciale e che molto deve di questa condizione alla programmazione del PAC poiché è "l'unico spazio agile che permetterebbe una informazione veloce e tempestiva […] Invece grazie ai 'consulenti' poco informati o troppo interessati è diventato una sorta di di lazzaretto dell'ovvio, del banale e dell'incultura artistica. Ma cosa credono Gualdoni Olivieri e C. di poter fermare la cultura del mondo non facendola passare per Milano? Eppure l'esempio della transavanguardia che (con una gravissima censura informativa) non è mai passata a Milano ma in tutto il resto del mondo è abbastanza recente e umiliante".

Nel numero successivo del maggio 1984, si assiste a un vivace scambio di battute su questi temi con il gallerista e collezionista Arturo Schwarz[217]. Quest'ultimo pur esprimendo rispetto e ammirazione per il lavoro del direttore, "sensibile sismografo delle tendenze attuali", ne contesta l'opinione negativa circa l'attività del PAC e la scena artistica milanese. Interpreta infatti lo sfogo di Politi come una reazione alla mancata valorizzazione della Transavanguardia sottolineando però l'inadeguatezza di un attacco così aspro nei confronti di un organismo come il PAC e dei suoi programmi, "tra i più efficienti e intelligenti oggi in Italia": "II PAC non ha dato spago alla Transavanguardia, d'accordo (e doppiamente), ma non per questo si può scrivere, come fai tu, che si sono erette 'barricate nei confronti della pittura e, crediamo, cultura di oggi' oppure che il PAC si è orientato 'verso un'area culturale e degli artisti modesti' e che è 'diventato il punto di riferimento degli artisti delusi, frustrati e illusi', quando citi poi Luciano Fabro che scrive: 'Al PAC si fanno mostre da libreria o da ufficio del turismo, giornalisti e assessori conoscono solo gli artisti con cui escono a cena' sembri condividere un parere che in assurdo è pari all'amalgamo stalinista che sottende giornalisti e assessori, è ben vero (e in particolare questo vale per la catastrofica, ciarlatanesca e confusionaria attività dell'Aghina, assessore alla cultura!!!) conoscono solo gli artisti con cui escono a cena. Ma né i giornalisti né l'assessore alla cultura hanno, per fortuna, nulla a che vedere con i programmi del PAC c la sua attività".

---

[217] Arturo Schwarz, *Ancora sul PAC e su Milano*, "Flash Art" n. 120, maggio 1984, p. 28.

Il gallerista prosegue elencando i nomi degli artisti che hanno esposto al PAC negli anni, così da confutare l'ipotesi che la programmazione espositiva sia circoscritta unicamente alla "milanesità e alla provincia"[218]. Loda Garberi per aver reso il PAC uno spazio pubblico italiano di alto profilo e varietà, nonostante le avverse condizioni operative, tra cui limitazioni finanziarie e carenze di personale. Infine, critica il pessimismo di Politi riguardo al "degrado artistico culturale di Milano", sostenendo invece che, proprio grazie al PAC e alle gallerie private, Milano rappresenta la "piazza più interessante d'Europa".

Politi risponde prontamente: "lo amo Milano e la vorrei pulita, ordinata e all'avanguardia dal punto di vista amministrativo e culturale". Il direttore non nasconde il suo dispiacere nel constatare uno stato di disordine nella città, paragonandola a "Bari ma esteticamente più brutta a causa di quegli orrendi 'panettoni' di cemento di Enzo Mari (120 milioni per il progetto)"[219]. Critica infatti l'assenza di reazioni contro tali scelte urbane e l'atteggiamento passivo del Sindaco Tognoli, accusato di arroganza culturale: "Milano, la capitale del design (o no?) con una segnaletica urbana ed una grafica da paese sottosviluppato ed era anche il nuovo progetto di piazza Duomo (del solito Mari, amico del solito Tognoli) che offende Milano e la sua storia". Politi prosegue con la sua invettiva, evidenziando come la città spenda miliardi ogni anno in manifestazioni artistiche "dissennate e risibili". In questo senso, per quanto riguarda la qualità, Milano si colloca all'ultimo posto in Europa, mentre primeggia nello spreco di risorse: "perché il sindaco Tognoli con indaga sui costi reali di queste manifestazioni, perché con gli sperperi si spende almeno 5 volte di più del necessario?". Ancora, solleva un'accusa inequivocabile di clientelismo, prendendo di mira specifici legami privilegiati, come quello tra Vergine e Tognoli: "Dicevo dunque che amo Milano e soffro per lo sperpero di denaro perpetrato da Aghina, Tognoli e C. in mostre inutili e clientelari (Lea Vergine è la moglie di Enzo Mari tanto per intenderci; lei cura le mostre d'arte il marito l'immagine della città, come si vede Milano è una città pluralistica), soffro dunque anche per il programma mediocre del PAC".

L'accusa è in particolar modo alla mancanza di attenzione verso gli artisti giovani, un aspetto che dovrebbe essere fondamentale data la natura dell'istituzione. Politi sottolinea infatti che il PAC, non essendo uno spazio museale ma piuttosto espositivo, dovrebbe avere il ruolo di documentare la ricerca artistica contemporanea, fungendo da risorsa informativa per i giovani artisti e critici,

---

[218] Ricorda i nomi di Pierre Klossowski (ottobre 1980). Cy Twombly (ottobre 1980), Vito Acconci (aprile1981). Edward Hopper (ottobre 1981). Gerhard Richter (gennaio 1982), Jiri Kolar (settembre 1982), Stanislav Kolibal (gennaio (983), Carlo Michel-staedter (aprile 1983), Man Ray (dicembre 1983). Arakawa e MeretOppenheim (gennaio 1984). In riferimento al contesto italiano ricorda Vincenzo Agnetti (dicembre 1980), Francesco Clemente (dicembre 1980), Eliseo Mattiacci (aprile 1981). Giulio Paolini (gennaio 1982). Claudio Parmiggiani (ottobre 1982).

[219] Giancarlo Politi, *Ancora sul PAC e su Milano*, "Flash Art" n. 120, maggio 1984, pp. 28-29.

“invece è un mausoleo, nel suo programma non c’è mai rischio nè emozione né soprattutto novità”: “Se mi guardo attorno vedo la scena della giovane critica d’arte italiana desolante e lo sai perché? Perché qui a Milano non si può imparare niente, i libri vengono tradotti tardi e male, e secondo i giochi politici dei direttori di collana, critici anch’essi: io pubblico un libro a te, tu fai collaborare ad un giornale o ad una mostra a me; gli artisti stessi di Milano, giovani e meno giovani non crescono, o crescono poco, perché a Milano, non solo grazie al PAC, manca la comunicazione, gli artisti non si incontrano, esistono solo clan da salotto o da caffé, non c'è più lo scontro delle idee, la sola ginnastica che fa crescere un artista, non esiste più tensione psichica ma solo stress fisico. Ogni artista incontra il collega o il critico che ha le sue stesse idee e mai un collega che lo può mettere in crisi, un collega da mettere in crisi, solo modo per poter crescere e restare in salute. Si salvano cosi le coronarie ma si assopisce il cervello”.

2.1.1. Da Tognoli a Pillitteri: la politica cittadina

La programmazione espositiva negli spazi pubblici di Milano, così come alcune iniziative private sono strettamente connesse alla vita politica della città. Durante il periodo che va dal 1985 al 1993 Milano attraversa una fase di profonde trasformazioni che influenzano significativamente la scena politica locale e nazionale: la città diviene il fulcro dell’economia e delle finanze italiane, nonché un punto cruciale di potere per il Partito Socialista Italiano (PSI) sotto la guida di Bettino Craxi, che proprio a Milano si è formato politicamente.

Nel periodo tra il 1981 e il 1991 l’Italia vede una stagione di relativa stabilità politica, garantita dall’inedita formula del Pentapartito, un’alleanza paritaria tra DC, PSI e partiti laici che prevede l’alternanza alla guida del governo di esponenti di tutti gli elementi della coalizione. Se il decennio si apre con la novità di un governo affidato a un presidente del consiglio non democristiano, il repubblicano Giovanni Spadolini, è però il leader milanese del PSI Craxi a guidare l’esperienza più incisiva, con due governi consecutivi nel periodo 1983-1987.

In questi anni sindaco di Milano è Carlo Tognoli eletto per la prima volta nel 1976, rieletto nel 1980 e poi nel 1985, che con i suoi tre mandati copre un decennio particolarmente tumultuoso. Per nove dei suoi dieci anni da sindaco, Tognoli sviluppa un percorso riformista “in salsa socialista”[220] come lui stesso ricorda, con una giunta di sinistra che, oltre al PSI, include PCI e Partito Socialista Democratico Italiano (PSDI). Si tratta di un’esperienza che si sviluppa in circostanze peculiari

[220] Lodovico Festa, Carlo Tognoli, *Milano e il suo destino. Dalla città romana all'Expo 2015,* Milano, Boroli Editore, 2010, p. 138.

rispetto al contesto nazionale e dovuta al significativo incremento dei voti del PCI nelle elezioni comunali del 1975[221].

In particolare dal 1976 al 1981, Milano è un epicentro della lotta armata, anni di terrorismo e di contestazione – "che non finiva mai"[222] ricorderà in seguito Tognoli – e della diffusione della criminalità comune, tutti elementi che modificano in profondità le abitudini e i sentimenti della città. A questo si aggiunge la crisi economica, con l'inflazione crescente e le continue agitazioni sindacali. Nella capitale dell'imprenditoria e del lavoro, la congiuntura economica sfavorevole pesa più che altrove, anche perché è in atto una trasformazione significativa, il passaggio dalla società industriale a quella postindustriale con le inevitabili conseguenze sotto il profilo socioeconomico e culturale: le fabbriche si allontanano, si riducono le dimensioni degli apparati produttivi, il lavoro diventa sempre meno collettivo e si fa più individuale. Ancora, si riduce il numero degli operai o degli impiegati mentre aumentano i nuovi soggetti delle attività del terziario avanzato, dei servizi e dell'informazione.

Se Tognoli si trova così a guidare la città in un momento di profonde mutazioni e tensioni sociali animate dagli scontri, è anche colui che la traghetta verso il superamento della crisi negli anni del dinamismo e della rinascita. Nel 1983, il primo cittadino tiene un discorso intitolato *Scelte oculate per una città che cambia*, evidenziando l'importante mutamento politico ed economico in corso[223]; riconosce come, nonostante l'economia sia ancora precaria e dipendente principalmente dal settore terziario, l'inflazione inizi a diminuire, inoltre, osserva che le manifestazioni più estreme del terrorismo si sono ormai esaurite, con il conseguente miglioramento psicologico degli abitanti. La città non è più soggetta a "venti di follia"[224] e Milano inizia così a rivivere.

Anche nell'anno successivo, il 1984, il sindaco esprime soddisfazione per i risultati ottenuti, sottolineando come si tratti del primo anno dal 1976 in cui può parlare della situazione di Milano senza dover menzionare eventi tragici o nuove crisi[225]. Secondo lui, la situazione della città è meno grave rispetto al passato e non manca di prospettive positive. Sebbene gli aspetti politici e sociali

---

[221] *Ivi*, p. 130. Per consultare i dati elettorali delle diverse elezioni e ottenere informazioni dettagliate sui passaggi politici esaminati, si rimanda alla seguente cronologia ragionata: John Foot, *La storia di Milano dal 1945: società cultura e politica. Una cronologia personale*, in *Milano dopo il miracolo. Biografia di una città*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 236 - 246.

[222] Giuseppe Di Leva, Carlo Tognoli, *La cultura come terapia. Le attività culturali del Comune di Milano dal 1976 al 1986*, Milano, L'Ornitorinco, 2010, p. 19

[223] Carlo Tognoli, *Scelte oculate per una città*, in *Amare Milano. Discorsi di Sant'Ambrogio dal 1976 al 1984,* Milano, SugarCo Edizioni, 1985, p. 88.

[224] *Ibidem*.

[225] Carlo Tognoli, *Prospettive incoraggianti*, in Amare Milano, cit., p. 93.

siano centrali nel suo bilancio, Tognoli non trascura l'importanza delle attività culturali del territorio milanese, riconoscendo il loro valore nel contribuire al rinnovamento e alla crescita della città. È opportuno ricordare come in questi anni si verifichi un'importante riforma culturale anche all'interno dello stesso Partito Socialista, caratterizzata da un tentativo da parte di Craxi di avvicinare gli intellettuali che fino ad allora erano per lo più tra le fila o simpatizzanti del PCI[226]. La giunta milanese si dimostra, a tal proposito, particolarmente sensibile alla questione culturale e la città sembra essere un buon banco di prova per testarne il valore politico.

Fin dal suo insediamento a Palazzo Marino, il sindaco trova nell'alleanza tra politica, cultura e imprenditoria la chiave di volta per affrontare i momenti più difficili, come evidenziato nel suo recente libro *La cultura come terapia*, dove Tognoli affronta il ruolo cruciale che la cultura ha svolto nelle sue amministrazioni, ripercorrendo le iniziative culturali promosse dal Comune di Milano nel decennio 1976-1986[227].

Nel 1985, a Milano si tengono le elezioni comunali che presentano due principali orientamenti: l'ambizione della Democrazia Cristiana di porre fine al decennale governo di sinistra e, d'altro canto, il tentativo del Partito Comunista di mantenere una presenza significativa in consiglio comunale[228]. Gli esponenti della DC progettano la formazione di un'alleanza simile a quella del governo nazionale, escludendo il PCI, mentre, quest'ultimo insiste sul ricreare le condizioni per una giunta rossa, sottolineando il buon lavoro svolto negli ultimi dieci anni. Il Partito Socialista, guidato da Tognoli, si presenta ai cittadini di Milano come il partito della continuità e dell'efficace gestione della città, fiero dei successi ottenuti durante le ultime amministrazioni[229]. Il 5 agosto 1985, Tognoli è riconfermato Sindaco di Milano per la terza volta con un sostegno di oltre settantatremila preferenze, un risultato estremamente positivo per il PSI. Nel Consiglio Comunale vengono però ridefiniti i rapporti forza assumendo la stessa formula a cinque adottata a livello nazionale.

---

[226] Marco Gervasoni, *Metamorfosi della cultura socialista? Il PSI e gli intellettuali,* https://www.italianieuropei.it/it/la-rivista/archivio-della-rivista/item/801-metamorfosi-della-cultura-socialista?-il-psi-e-gli-intellettuali.html, consultato il 24/01/2024.

[227] Carlo Tognoli, *La cultura come terapia,* in *La cultura come terapia, op. cit.,* p. 10-13.

[228] A oggi manca una bibliografia di riferimento e un'attenzione storiografica che abbia esaminato dettagliatamente la storia amministrativa della città di Milano nel periodo compreso tra il 1985 e il 1992. Per ottenere le informazioni storiche necessarie per contestualizzare gli eventi culturali, si è fatto riferimento alla seguente tesi magistrale in Scienze Storiche: Angelo Turco, *L'esperienza amministrativa milanese dal 1985 al 1992. Dal pentapartito all'alleanza tra socialisti e ambientalisti,* Prof. Maurizio Punzo, correlatore: Prof. Nicola Del Corno, anno accademico 2011-2012. Università Degli Studi Di Milano.

[229] Tra questi, spiccano l'avvio dei lavori per la terza linea della metropolitana, l'estensione della linea 2, la costruzione del passante ferroviario, la messa in sicurezza del fiume Olona, importanti progetti nelle zone di Garibaldi-Repubblica e Portello-Fiera, ma anche il restauro di edifici storici adibiti alla cultura Palazzo Reale e l'inizio dei lavori per il nuovo Piccolo Teatro. *Ibidem.*

Già nel primo anno di governo, emergono numerose difficoltà nell'intesa all'interno della maggioranza di pentapartito, con tensioni soprattutto tra PSI e DC, che portano presto al logoramento della coalizione. È anche il dibattito sullo sviluppo delle attività culturali ad acuire la tensione del clima politico meneghino, rappresentando un momento critico nella dialettica tra maggioranza e opposizione. Tra le proposte dell'Assessore in carica, Nicola Abbagnano, oltre alla conclusione di importanti progetti, tra cui spiccano ancora gli interventi di restauro e conservazione di Palazzo Reale, si inserisce il già menzionato programma di mostre d'arte contemporanea *Besanaottanta* affidato a Barilli e Caroli. Il 29 gennaio 1986, è presentata all'Ufficio del Consiglio Comunale un'interrogazione redatta da due consiglieri di Democrazia Proletaria, Basilico Rizzo e Fabio Treves, indirizzata al Sindaco Tognoli e all'Assessore Abbagnano, con l'obiettivo di verificare la veridicità delle voci riguardanti l'assegnazione dell'incarico a due critici[230]. Tale interrogazione segna l'inizio di una serie, promosse da esponenti del PCI, che si trasformano in un ampio attacco alla politica culturale adottata dall'amministrazione pubblica. L'insoddisfazione cresce ulteriormente a causa del caso riguardante l'artista Enrico Baj, "socialista da sempre"[231], a cui il Comune concede l'utilizzo dello spazio di Palazzo Dugnani per ospitare una collezione delle sue stampe e assemblaggi, causando l'ennesima interrogazione in Consiglio Comunale.

La situazione politica milanese è dunque turbolenta: lo stesso Tognoli, nel corso di alcune dichiarazioni rilasciate al "Corriere della Sera" in occasione dei suoi dieci anni da Sindaco di Milano parla del cambio di maggioranza come del "momento più difficile in questi dieci anni"[232]. Inoltre, esprime la volontà di lasciare presto la carica, sottolineando che "dopo un periodo lungo di guida del Comune, è bene che la mano passi a un altro"[233].

La tensione tra PSI e DC esplode prima della pausa estiva del 1986 e le concomitanti dimissioni di Tognoli aprono rapidamente una fase di consultazioni tra i partiti. Nonostante le gravi tensioni, sia di natura politica che personale, tra gli esponenti socialisti e i vertici democristiani, l'obiettivo è riconfermare il pentapartito, anche con l'insediamento di un nuovo sindaco.

Il fatto è di primaria importanza poiché evidenzia il legame significativo in questo momento tra l'amministrazione milanese e la situazione politica nazionale. Il pentapartito rappresenta per i socialisti una decisione necessaria dettata da dinamiche più ampie: il Governo Craxi è infatti alle

---

230 Interrogazione rivolta al Sindaco e all'Assessore alla Cultura a firma dei consiglieri Basilico Rizzo e Fabio Treves, Milano, 29 gennaio 1986, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

231 Luisa Somaini, *Largo all'arte targata Garofano*, "La Repubblica", Febbraio 1986.

232 *Tognoli allo specchio dopo 10 anni da sindaco,* "Corriere della Sera", 10 maggio 1986.

233 *Ibidem*.

prese con gravi difficoltà dovute alle tensioni con la DC, in particolare con il suo Segretario Ciriaco De Mita. La caduta della formula su Milano rischierebbe di compromettere l'alleanza di Governo che sostiene Craxi. Si spiega anche in questi termini come sia solo dopo la conclusione dell'esperienza di governo nazionale guidata dai socialisti (nell'aprile 1987 finisce il secondo governo Craxi), che si assiste alla caduta del pentapartito di Milano, aprendo la strada a nuovi esperimenti per costruire una coalizione di Sinistra, con i comunisti e con il neonato movimento dei Verdi, per un percorso riformista in continuità con le Giunte del decennio 1975-1985[234].

Il successore designato dai socialisti a Tognoli è Paolo Pillitteri, ex giornalista e critico cinematografico, già assessore alla cultura di Milano negli anni Settanta, strettamente legato al presidente del consiglio, essendone anche il cognato, il che contribuisce a consolidare l'immagine di Milano come epicentro del craxismo.

Questi sono gli anni in cui la celebre formula *Milano Da Bere,* coniata nello spot pubblicitario dell'amaro Ramazzotti del 1985, prende piede[235]. L'espressione passa ben presto dalla televisione a un contesto più ampio, delineando in modo efficace la percezione che i milanesi hanno di loro stessi, e che il resto d'Italia, influenzato da alcuni stereotipi, tende ad associare a loro. Nello spot, la città è raffigurata come un luogo frenetico ma efficiente, con la routine del lavoro, mezzi pubblici affollati, pranzi e cene, abitata da una classe all'avanguardia, composta da lavoratori instancabili, dinamici, moderni manager e ambiziosi arrampicatori sociali. Sono milanesi devoti alla competizione e alla scalata sociale, ma anche al piacere della vita borghese: "Milano da vivere, da sognare, da godere, questa Milano da bere"[236]. Nonostante il fatto che tale immagine di Milano rifletta solo una parte minoritaria della popolazione, il messaggio veicolato contribuisce a collegare la città a un contesto di prosperità, ottimismo e fiducia.

In questo periodo il capoluogo lombardo sta attraversando realmente una trasformazione decisiva nella sua struttura economica, con una graduale transizione dall'industria a un complesso integrato di nuove attività e settori, concentrati principalmente nella moda, nel design, nella televisione, nella pubblicità, ma anche nella finanza e nella speculazione immobiliare. Emergono nuovi ceti sociali e si instaura una forte connessione tra i nuovi settori trainanti e l'ambito politico[237]. In questo contesto

---

[234] La nuova maggioranza sarà composta da PSI, PCI, PSDI e Verdi.

[235] Lo slogan è ideato nel 1985 dal pubblicitario Marco Mignani.

[236] Si tratta delle parole conclusive dello spot pubblicitario.

[237] Cfr: John Foot, *Milano dopo il miracolo. Biografia di una città*, Milano, Feltrinelli, 2003. In particolare si vedano i capitoli 5 e 6.

post-industriale, Milano ha l'immagine di una città vivace, moderna, progressista, aggiornata e, soprattutto, ponte verso l'Europa.

A catturare efficacemente l'atmosfera dell'epoca è un servizio speciale sul numero 178 dell' "Uomo Vogue" del 1987, interamente dedicato a Milano. *Protagonista la città* recita il titolo dell'editoriale che introduce un insieme di voci provenienti da diversi settori, quali finanza, architettura, moda, teatro, pubblicità, design e, in modo significativo, arte: da Giorgio Strehler a Valentino Bompiani, Ignazio Gardella, Emilio Tadini, e persino il sindaco Paolo Pillitteri, senza dimenticare Leonardo Mondadori, Giorgio Armani, Riccardo Muti e molti altri[238]. Ciò che accomuna tutte le voci, si legge, è una "milanesite accesa, inguaribile, a volte conflittuale, ma sempre vissuta in modo del tutto originale e personale"[239].

Si susseguono articoli dedicati a pubblicitari, finanzieri, architetti e stilisti ma anche a galleristi e artisti, con l'obiettivo di offrire "uno spaccato aggiornato di talenti e di nuova creatività imprenditoriale". Le pagine sono accompagnate da fotografie che li ritraggono in pose decise, accanto a immagini della città nei suoi luoghi più iconici. Una sezione speciale intitolata *Arte e Mestieri* si focalizza sui nuovi lavori creativi emersi di recente, mettendo in luce sia i galleristi che gli artisti, per l'occasione tutti ritratti come novelli modelli, in abiti sartoriali, a creare un connubio tra arte e moda. Affrontando il tema della pittura successiva alla Transavanguardia, sono citati Maurizio Turchet, "ex art-director per Fiorucci negli anni Settanta", Mimmo Germanà "artista ormai consacrato a livello internazionale visto la Transavanguadia a cui appartiene" e Marco Cingolani "giovane realista classe '61" con un'esperienza come redattore della rivista off "Punk artist"[240]. Sono poi presentati i nuovi galleristi di Milano – Claudio Guenzani, Sergio Casoli, Paolo Lavezzari, Andrea Murnik, Giò Marconi, Pasquale Leccese, Horatio Goni – figure che "hanno messo il loro esprit de finesse al servizio del cittadino trasformandolo in business"[241]. Una fotografia in bianco e nero, scattata da Oliviero Toscani, li ritrae insieme e ne accompagna la descrizione: "Sono sette, come il numero perfetto di Pitagora. Sono colti, giovani e agguerriti. Condividono l'età e la passione per l'arte. La loro ambizione? Provocare il mercato e rinnovarlo. Da sinistra. Claudio Guenzani. Laureato in Scienze Politiche, già industriale della confezione, si interessa d'arte dall'età di 16 anni. Il suo interesse va alla generazione dei trentenni, coprendo gli aspetti diversi dell'arte contemporanea. 'Milano è una città attenta, afferma, e l'arte ha bisogno di

---

[238] *Protagonista la città*, "L'Uomo Vogue", n. 178, 1987, p. 162.

[239] *Ibidem*.

[240] *Dalla Transavanguardia in poi*, "L'Uomo Vogue", n. 178, 1987, p. 298.

[241] *Esporre per comunicare,* "L'Uomo Vogue", n. 178, 1987, pp, 302-303.

attenzione'. Sergio Casoli. Un esordio da mercante e poi l'esigenza di uno spazio tutto suo. Nella sua galleria in pieno centro espone i classici anni 60 e 70 e artisti giovani come Modica, Pietroiusti, Fontana. Paolo Lavezzari, ex-critico d'arte e consulente collezionista, crede in una Milano artisticamente importante a livello europeo, che contende la palma a Colonia. Il suo interesse va agli artisti sia figurativi che astratti e di Milano dice che è una città tutta da vivere. Andrea Murnik. 'Milano è la più piccola grande metropoli' afferma, e la sua omonima galleria vicino al Teatro Studio si va affermando come cenacolo d'artisti. Giò Marconi, figlio d'arte. A Milano, è ritornato dalle esperienze a San Francisco e a Parigi. Ai giovani artisti che espone offre un intero piano della sua galleria trasformato in atelier. Pasquale Leccese. Di origine barese, ha scelto Milano per l'atmosfera, come uno sceglie di vivere a Fiuggi o Montecatini: per respirare – dice – l'aria di Giò Ponti, Fontana, Mimmo Paladino. Nella sua galleria si intervallano mostre storiche e mostre d'arte contemporanea. Horatio Goni. È nato a Buenos Aires, è vissuto per lungo tempo a Londra, a Milano è approdato nell'80 per aprire un suo spazio espositivo, con il nome singolare di Facsimile. Per lui Milano è soprattutto 'entusiasmo, e poi qui ha vissuto anche Leonardo' "[242].

Ampio spazio è riservato anche agli artisti, presentati da un articolo di Elio Grazioli che indica Milano come il "punto d'incontro per il 2000"[243]. Grazioli tratteggia con chiarezza il quadro cittadino, suggerendo che Milano abbia tutte le condizioni giuste per diventare la capitale italiana dell'arte. Attratti da un mercato dell'arte sempre più dinamico, i giovani artisti italiani e stranieri si spostano infatti nel capoluogo lombardo rendendo la città il nuovo centro di confronto per le ultime tendenze. Sottolinea con convinzione la presenza di "un'atmosfera di ottimismo", una condizione nuova, come spiega, poiché negli ultimi trent'anni, dopo "Azimuth", la città ha visto la nascita di relativamente pochi artisti: "Milano non solo non proponeva niente di suo (a parte Nigro e Fabro) ma neppure ospitava (a parte Paladino), o mostrava, erigendo barriere nei confronti di ciò che veniva da 'fuori'. Ma in difesa di che cosa? Del proprio mercato appunto, quantitativamente vasto ma qualitativamente caparbio nel difendere una testarda presunta autonomia. Allora veramente la Milano delle 'belle arti' passava in seconda e terza fila, e la città era vista piuttosto come la capitale del design e dell'architettura, della moda, che con la loro esuberanza e capacità economica finivano con lo schiacciare ulteriormente gli spazi della giovane creazione"[244].

I "sintomi di cambiamento cominciano però a farsi sentire", sostiene Grazioli, indicando che "finalmente ci sono gli artisti" e tutto un sistema di cui il critico restituisce una lucida immagine: le

[242] *Ibidem*

[243] Elio Grazioli, *Il punto d'incontro per il 2000*, "L'Uomo Vogue", n. 178, 1987, pp, 344-354.

nuove gallerie private, gli spazi autogestiti "che offrono la possibilità di vedere e discutere del nuovo", ma anche le istituzioni che "cominciano a prendere atto del fatto che non solo la storia fa cultura, ma che anzi è l'attualità a scuotere maggiormente". Mette però in evidenza come l'impulso maggiore provenga dai privati, motivati a intraprendere nuove direzioni, creando così una competizione che spinge anche gli altri a rinnovarsi. In questo senso, è evidenziato l'importante ruolo dell'editoria d'arte, con riferimento a "Flash Art" quale autorevole entità indipendente che porta tutti "a fare i conti con ciò che succede a Milano". Le ultime righe sono dedicate ai critici, "soprattutto i giovani critici che organizzano, espongono, esportano gli artisti, mostrandoli non tanto a Milano quanto fuori, in un'esagitata gara che tuttavia permette almeno la circolazione dell'informazione". Un'immagine generale di ottimismo che, spiega, è dovuta soprattutto agli artisti: "non è ottimismo di risultati già ottenuti, ma di speranze e di volontà, soprattutto di atmosfera, di idee, di dibattito in atto".

In un collage di ritratti fotografici e riproduzioni delle loro opere, accompagnati da brevi profili biografici e dichiarazioni sulla città, sono presentati Alberto Garutti, Stefano Arienti, Massimo Kaufmann, Marco Mazzucconi, Paola Fonticoli, Luciano Bartolini, Francesco Bonami –"che divide il suo tempo tra lo studio di New York e quello di Milano" – e, infine, Giandomenico Sozzi. Si delinea un variegato insieme di nomi, raccontati in modo orizzontale come artisti emergenti. Già da un primo sguardo, emerge però la diversità nei percorsi e nelle età, come nel caso di Alberto Garutti e Roberto Lucca Taroni, che vantano una carriera consolidata. Si può dire, piuttosto, che sono tutte personalità che si distinguono nel contesto espositivo milanese e che, soprattutto, rappresentano le preferenze del critico.

Un articolo a parte, dal titolo *Il terminale dell'arte*, è dedicato a "Flash Art" e al suo "fenomeno editoriale"[245]. Negli anni Ottanta, la rivista diviene infatti sempre più centrale in un gioco di assestamento tra critica, pubblicità, promozione e mercato. Il testo si sviluppa come un racconto accompagnato dalle dichiarazioni di Politi, "quarantenne tutto fuoco e temperamento", che non fa mistero del ruolo della rivista quale "news magazine dell'arte" posizionandosi al centro del sistema artistico, senza risparmiare "né la verve né lo spirito polemico". Politi rivendica la natura della sua rivista come di "critica militante, che tenta di radiografare tutti quei fenomeni che tendono a cambiare la visione della storia l'arte e del processo artistico", mentre quando interrogato sulla funzione di Milano come epicentro e punto di smistamento dei fatti artistici italiani, mostra un'opinione stemperata rispetto a quanto affermato dalle pagine della sua stessa rivista nel 1984: "Milano è l'unica città vivibile d'Italia, l'unica forse dove si può dire che esista un mercato, un sistema, seppure incompleto, dell'arte. Ecco forse perché i giovani artisti prima o poi decidono di

[245] Fiona Diwan, *Il terminale dell'arte*, "L'Uomo Vogue", n. 178, 1987, pp. 266.

venire a vivere qui. È una questione di opportunità. Tuttavia, vis à vis delle grandi capitali dell'arte come New York, Colonia o Parigi, Milano non è che alla periferia dell'impero".

Più negativo appare invece nei confronti del sistema dell'arte, lamentando l'assenza di grandi collezionisti, galleristi disinformati e poco attenti alle nuove tendenze circostanti, mentre i critici, sarebbero limitati dalla mancanza di una conoscenza basilare dell'inglese. Conclude però con una nota positiva: "Milano è sempre stata città generosa, ha dato spazio economico alle idee, al design, all'architettura e oggi, perchè no, anche all'arte".

Il numero dell' "Uomo Vogue" si estende anche all'industria televisiva, con un articolo che non può che essere dedicato all'imprenditore Silvio Berlusconi, noto e riconosciuto nei circuiti milanesi per aver introdotto "uno stile televisivo americano nella città"[246]. Infine, l'articolo dedicato al primo cittadino, Pilitteri, che considera questi anni un "momento magico" proiettando la città nel nuovo millennio: "Questo momento magico è oggi non fra due o tre anni. Milano del Duemila va messa in cantiere, va progettata adesso[247]."

Data anche la sua esperienza pregressa come assessore negli anni Settanta, Pillitteri dimostra un particolare interesse per il tema della cultura. Al centro del programma della sua giunta c'è la realizzazione di un vasto centro culturale polivalente in piazza Sant'Ambrogio, ottenuto tramite la ristrutturazione di una caserma militare vicino all'Università Cattolica del Sacro Cuore. L'iniziativa, anche chiamata "Beaubourg"[248], come già per Palazzo Reale, richiama esplicitamente il grande Centre Pompidou di Parigi, un riferimento appropriato poiché il complesso dovrebbe accogliere le migliori espressioni artistiche, spaziando dall'antico Egitto al post-impressionismo, dal teatro alla televisione, dalla musica al cinema, dalla moda alla pubblicità e all'informatica[249].

Il progetto è prontamente sostenuto da Craxi e Spadolini ma riceve reazioni contrastanti nel panorama culturale milanese[250]. Il grande polo polifunzionale, punto di forza del programma culturale cittadino, non viene infine realizzato e l'amministrazione si trova a continuare ad attuare i programmi concordati dalla precedente giunta così come a sostenere iniziative coerenti con quelli come il caso di *Besanaottanta* dimostra.

---

[246] Giorgio Bocca, *La guerra dei media*, "L'Uomo Vogue", n. 178, 1978, pp. 202. Il testo è tratto da *L'Italia che cambia*, Milano, Garzanti, 1987.

[247] Guido Vergani, *Progettando il duemila*, "L'Uomo Vogue", n. 178, 1978, pp. 224.

[248] Gian Luigi Paracchini, *Il Beaubourg delle perplessità*, Corriere della Sera, 12 febbraio 1987.

[249] *Ibidem*.

[250] Anche in questo caso è curioso seguire il dibattito: Arnaldo Pomodoro accoglie positivamente l'iniziativa, criticando la mancanza di spazi adeguati per artisti importanti come Lucio Fontana. Marco Zanuso e Gae Aulenti, invece, la ritengono superata e inadatta alla dimensione di Milano. Enrico Baj esprime perplessità sull'effettiva utilità e gestione di un nuovo museo. La discussione assume anche una dimensione politica con il PCI che critica la giunta per le proposte irrealistiche e chiede una politica culturale più seria. *Ibidem*.

Dal 13 al 18 maggio 1989 l'edificio dell'ex Ansaldo diviene il palcoscenico del monumentale XLV Congresso del Partito Socialista Italiano, occasione in cui l'architetto Filippo Panseca realizza una delle sue architetture effimere più conosciute, la famosa piramide di televisori, posta dietro a Craxi per ingrandirne l'immagine[251]. Come descritto in un articolo del "Corriere della Sera" con riferimento alla "pacifica invasione" dei politici del PSI, in questi giorni Milano diventa l'emblema della "città sotto il garofano". Anche in questo caso vi è una particolare attenzione all'aspetto culturale per plasmare un'immagine specifica dei socialisti: per i giorni del Congresso, negli spazi dell'ex Ansaldo, viene collocata una copia, estremamente fedele all'originale e a grandezza naturale, de *Il Quarto Stato*. Secondo le cronache, la giunta presieduta da Pillitteri non acconsente ad esporre il dipinto originale, conservato alla Galleria d'Arte Moderna, per evitare possibili polemiche riguardo all'uso 'personale' di un'opera proveniente da una collezione pubblica, optando così per la copia[252].

Con l'entrata nel nuovo decennio, l'immagine di Milano subisce una trasformazione, e la politica culturale dell'amministrazione, focalizzata sulla sperimentazione, le novità e la promozione anche del discorso giovanile, sembra andare in contro a una battuta d'arresto. Questo cambiamento se da una parte può essere attribuito al progressivo esaurirsi del potere socialista, dall'altro è da ricondursi agli scandali e alle problematiche che coinvolgono la giunta, aspetti che relegano in secondo piano la programmazione culturale.

Il 9 febbraio 1992, Bettino Craxi tiene un discorso in un convegno organizzato dal PSI dal titolo *Milano alla guida del progresso dell'Italia*, segnando l'apertura della campagna elettorale in vista delle elezioni politiche del 5 aprile. L'intervento rafforza il legame simbiotico tra la politica locale e nazionale, tra la buona amministrazione di Milano e la possibilità di un buon governo per l'intero Paese. Intanto da circa un mese il ruolo di sindaco è passato da Pillitteri a Piero Borghini, comunista di ala migliorista, nominato da Craxi e che rimane in carica fino a febbraio 1993.

La settimana successiva al discorso di Craxi, il 17 febbraio 1992, il presidente del Pio Albergo Trivulzio, Mario Chiesa, esponente del PSI, viene arrestato in flagranza di reato per concussione. È l'inizio di una serie di arresti e avvisi di garanzia mirati a portare alla luce la diffusa corruzione e clientelismo che permeano il sistema che gestisce gran parte della politica e degli affari della città.

---

[251] Per un approfondimento Cfr: Valentino Catricalà, Prima dell'alba la notte. Filippo Panseca, pioniere dell'arte digitale, in *Il computer nelle arti visive e nella cultura visuale in Italia nella information age,* "Piano B", volume 7, n. 2, 2022, pp. 93-113.

[252] Manuel Barrese, *Tra il garofano e Il Quarto Stato. L'identità visiva del Partito Socialista Italiano nell'era craxiana*, https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1533, consultato in data 26 gennaio 2024. La copia è realizzata dai proprietari della galleria milanese Nuova Arte, Marcello Cassinari Vettòr e Maria Angelillo, specializzati nella creazione di falsi d'autore.

Protagonisti di questa situazione sono spesso membri del PSI, manager e imprenditori, che finiscono sulle prime pagine dei giornali. Il primo maggio 1992, anche gli ex sindaci Pillitteri e Tognoli ricevono avvisi di garanzia per l'ipotesi di reato di ricettazione, e nel caso di Pillitteri, anche per corruzione. In questo scenario, il parallelismo invocato da Craxi si sviluppa in modo negativo, ritraendo una Milano corrotta, simbolo della corruzione interna al PSI, ma anche indice di una nazione immersa nel malcostume. L'avvio delle indagini giudiziarie di *Mani Pulite* segna così la fine dell'epoca della *Milano Da Bere*: il programma televisivo Blob di Rai3, noto per trasmettere collage delle dichiarazioni e dei fatti più strani o significativi del momento, inizia a mescolare i frammenti degli arresti degli imputati, spesso verificatisi a Milano, con i segmenti della famosa pubblicità, rinnovando la popolarità della celebre espressione e contribuendo alla sua definitiva entrata nel gergo comune come simbolo di corruzione.

Nel febbraio del 1993, il Sindaco Borghini, in seguito all'ennesimo arresto di un esponente politico è costretto a dimettersi[253]. Con la conclusione dell'amministrazione di sinistra, si apre una nuova fase nella vita della città. Alle elezioni comunali del 1993, Marco Formentini, esponente della Lega Nord, si candida per la carica di sindaco. Il 20 giugno, emerge vincitore nel ballottaggio contro il candidato del centro-sinistra, Nando dalla Chiesa, diventando il primo sindaco del capoluogo lombardo non di orientamento socialista. Termine simbolico di questa stagione può essere rappresentato dalla Strage di Via Palestro, un attacco di matrice mafiosa verificatosi nel contesto della serie di attentati del '92-'93: un'autobomba posizionata in via Palestro, nelle vicinanze della Galleria d'Arte Moderna e del Padiglione di Arte Contemporanea, causa la morte di cinque persone e la completa distruzione dello spazio espositivo. In quella stessa estate del 1993, ad animare il dibattito pubblico è anche la possibile candidatura in politica dell'imprenditore Silvio Berlusconi[254]. Solo pochi mesi dopo, il 26 gennaio 1994, quest'ultimo annuncia ufficialmente la sua "discesa in campo".

[253] Lodovico Festa, Carlo Tognoli, *Milano e il suo destino. Dalla città romana all'Expo 2015*, op.cit, p. 159.

[254] Angelo Lupoli, *Un partito, lo ha detto lui*, La Repubblica, 28 luglio 1993. Consultato il 5 ottobre 2009.

2.2. *Nuovi Argomenti. Acquisizione di Arte Giovane Italiana,* 1985 -1990

2.2.1. Il programma del Paglione d'Arte Contemporanea

"Che c'è di nuovo in questo inizio del 1985?"[255] È la domanda che Mercedes Garberi, direttrice delle Civiche Raccolte d'Arte, pone in apertura al testo che accompagna la mostra *Nuovi Argomenti. Acquisizione di giovane arte italiana* tenutasi da gennaio a febbraio 1985 presso il Padiglione D'Arte Contemporanea. Si tratta del primo appuntamento di un ciclo di acquisizioni d'arte contemporanea, voluto e organizzato dalla stessa direttrice, che comprende tre esposizioni: *Nuovi Argomenti 1*, fino a febbraio 1985; *Nuovi Argomenti 2*, dal dicembre 1986 al gennaio 1987; e infine, *Nuovi Argomenti 3*, da dicembre 1989 a gennaio 1990. Ogni mostra è dedicata ad alcuni artisti emergenti italiani, presentando le opere da loro realizzate e acquisite progressivamente dal Civico Museo d'Arte Contemporanea di Milano (CIMAC).

Il progetto si inserisce in modo coerente all'interno delle nuove finalità del PAC e all'indirizzo espositivo intrapreso dalla sua riapertura, nel 1979, sotto la direzione di Garberi.

Il primo anno di attività è paradigmatico del nuovo ruolo adottato dallo spazio e delinea chiaramente la direzione in cui intende procedere negli anni successivi. La riapertura avviene il primo marzo 1979 con l'inaugurazione in contemporanea di tre mostre, ognuna allestita su uno dei tre distinti livelli su cui si sviluppa l'architettura del museo[256]: le sale principali ospitano una retrospettiva dedicata a Francesco Lo Savio, curata da Celant, una scelta significativa da parte dell'istituzione che si impegna a sondare l'opera di una figura assai complessa della seconda metà del Novecento, difficilmente circoscrivibile e il cui ruolo viene rivalutato solo in seguito alla sua prematura scomparsa nel 1963[257]. La mostra rappresenta il primo sforzo di ricognizione completa della produzione dell'artista, iniziata a partire dal 1958, e si articola in un percorso espositivo che, alternando dipinti, metalli e filtri evidenzia la transizione dall'ambito pittorico alla scultura

---

[255] Il testo di Garberi viene utilizzato sia per la comunicazione stampa dell'esposizione che per il suo catalogo. Mercedes Garberi, *Nuovi Argomenti. Giovane arte italiana. Acquisizioni CIMAC*, in *Nuovi argomenti. Acquisizioni di giovane arte italiana* (Milano, PAC, gennaio - febbraio 1985) , Milano, Edizioni PAC, 1985, s.p.

[256] La struttura architettonica del Padiglione d'Arte Contemporanea, disegnata dall'architetto razionalista Ignazio Gardella nel 1949, si sviluppa attorno ad un volume centrale su tre livelli: il più basso si qualifica, grazie alla grande vetrata, per il felice rapporto con il giardino della Villa Reale (GAM), vi è poi uno spazio poco più elevato suddiviso in sale esagonali per mezzo di quattro pareti, originariamente mobili poi divenute fisse, e illuminato dall'alto attraverso dei lucernari. Infine il terzo livello è una galleria rettangolare sopraelevata che si affaccia con una balconata sullo spazio sottostante.

[257] Il lavoro di Lo Savio viene presentato dopo la sua morte di rilievo internazionale come la Documenta IV a Kassel (1968) e la XXXVI Biennale di Venezia (1972). Cfr: *Francesco Lo Savio* (Milano, PAC, marzo-aprile 1979), a c. Germano Celant, Edizioni PAC – Idea Editions, Milano 1979. Si segnala inoltre che Celant si dedica già alcuni anni prima al lavoro di Lo Savio Cfr: Germano Celant, *Francesco Lo Savio. Spazio e Luce*, Torino, Einaudi, 1975.

minimale e concettuale. Nel piano inferiore, affacciante sul giardino di Villa Reale (GAM), è allestita una mostra curata da Gregotti e dedicata ai progetti architettonici realizzati dal portoghese Alvaro Siza tra il 1954 e il 1979, espressione di un interesse per quanto si verifica all'esterno dei confini nazionali[258]. Infine, al piano superiore, è presentata *Letteratura Arte-Miti del '900*, curata da Birolli con la partecipazione del critico d'arte e di letteratura Gino Baratta, una panoramica dell'arte durante le due guerre che tenta di offrire una prospettiva differente e innovativa sul periodo[259]. Alla mera esposizione sequenziale di nomi e dati, si preferisce infatti un percorso tematico, basato su concetti chiave, simboli dell'epoca e miti, capace di mettere in dialogo opere e artisti attraverso elementi come il viaggio, l'androgino e la camera incantata.

Per il resto dell'anno seguono esposizioni che ricalcano la stessa impronta delle tre iniziali: approfondimenti su singole figure come il francese Daniel Buren e l'architetto Gino Valle, una mostra che affronta l'intersezione tra Cultura e Industria attraverso l'ottica dell'architetto e designer Peter Behrens, ancora, una retrospettiva dedicata al fotogiornalista Luca Comerio, mentre a chiudere l'anno sono due esposizioni personali che celebrano le carriere di Gae Aulenti e Mario Nigro[260].

Fin dall'inizio, l'attività espositiva del PAC si configura come un discorso aperto, in grado di abbracciare una vasta gamma di ambiti disciplinari e approcci metodologici, oltre a promuovere un costante dialogo con l'Europa[261]. Questo impegno si protrae negli anni successivi, arricchendosi di una maggiore varietà dal punto di vista delle personalità che collaborano con l'istituzione; pochi mesi dopo la riapertura del museo viene infatti meno la partecipazione di Celant e Gregotti mentre continua attivamente, almeno sino all'estate del 1982, il rapporto con Birolli ideatore della serie delle *Installazioni*, mostre tese a mettere in relazione due artisti spesso distanti tra loro, secondo una formula che è riproposta in più occasioni. Si deve inoltre a Birolli l'apertura del PAC alle influenze artistiche d'oltreoceano: la sua conoscenza approfondita di New York, città dove soggiorna in più periodi dell'anno, porta infatti all'organizzazione di mostre come *Quattro Fotografi Differenti*, a cura di Carol Squiers, in cui sono presentate le opere di artisti della *Pictures Generation* quali

---

[258] Cfr: *Alvaro Siza. Architetto 1954-1979,* (Milano, PAC, marzo-aprile 1979), a c. Vittorio Gregotti, Milano, Edizioni PAC – Idea Editions, 1979.

[259] Cfr: *Letteratura Arte-Miti del '900,* (Milano, PAC, marzo-aprile 1979), a c. Zeno Birolli, Milano, Edizioni PAC – Idea Editions, 1979.

[260] Per una panoramica sui primi anni di attività del PAC Cfr: *Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. PAC 1979-1989,* in *Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. PAC 1979-1989*, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, dicembre 1989-gennaio 1990), Milano, Mazzotta, 1989.

[261] Si segnala che dopo le prima tre mostre, nei mesi di aprile e maggio è presentato un approfondimento sul museo di Mönchengladbach, con cui il PAC tesse rapporti e a cui si ispira. Cfr: *Mönchengladbach, Immagini di un nuovo museo*, (Milano, PAC, aprile- maggio 1979), a.c. Germano Celant, Milano, Edizioni PAC-Idea Editions, 1979.

Barbara Kruger, Judith Linn, Robert Mapplethorpe e Charles Traub, ma anche *Dammi il Tempo di Guardare. Horror Pleni. Pitture d'oggi a New York*, curata dallo stesso Birolli, che vede la partecipazione di artisti come Matt Mullican.

Nel corso degli anni successivi, il processo decisionale della programmazione passa a una sorta di organo consultivo, costituito da esperti e studiosi di vari campi disciplinari. Si tratta di un comitato non propriamente ufficiale e in continua evoluzione che affianca la direzione offrendo suggerimenti per le mostre e i cui membri assumono spesso la responsabilità della curatela scientifica e della stesura dei testi per i cataloghi. Tra le personalità coinvolte vi sono critici d'arte come Alberto Boatto e Paolo Fossati, artisti come Corrado Levi e Claudio Olivieri, figure esperte nel campo del design come Anty Pansera e di fotografia come Giuliana Scimé. Non vanno dimenticati nomi come Giovan Battista Salerno e Arturo Schwarz, oltre a giovani studiosi come Flaminio Gualdoni e Marco Meneguzzo. Sono in particolar modo questi ultimi a collaborare continuativamente con Garberi seguendo con attenzione le attività del PAC e, soprattutto, partecipando alle scelte riguardanti il panorama artistico più contemporaneo.

La programmazione dello spazio mantiene nel corso del tempo il medesimo schema introdotto sin dal primo anno di apertura: vengono sempre presentate in contemporanea tre mostre che occupano i diversi livelli del museo, prevalentemente personali, dedicate ad artisti italiani o internazionali, con predilezione per le figure 'isolate', indipendenti rispetto alle correnti artistiche dominanti. Non mancano inoltre occasioni orientate a mettere a fuoco specifiche tematiche affrontate con un approccio problematico: esempi in tal senso includono *La sovrana inattualità. Ricerche plastiche in Italia negli anni Settanta*, a cura di Flaminio Gualdoni, presentata nel 1982 e dedicata alle diverse riflessioni sulla scultura sviluppatesi in Italia negli anni Settanta attraverso le opere di artisti come Paolo Icaro, Luigi Mainolfi e Gilberto Zorio[262]; *Il Cangiante*, una mostra certamente non convenzione per un'istituzione pubblica, curata da Corrado Levi nel 1986 e in cui è presentata una prospettiva estremamente personale della scena artistica internazionale[263]. Ancora, si possono ricordare alcuni momenti dedicati al rinnovato interesse per i mezzi video e fotografici, come i due appuntamenti di *Memorie del video*, realizzati nel 1987 e 1988 curati rispettivamente da Marco Meneguzzo e Vittorio Fagone, per indagare diversi aspetti dell'arte video in Italia attraverso le registrazioni fornite da Luciano Giaccari, o *Presi per incantamento. L'immagine fotografica nelle*

[262] Cfr: *La sovrana inattualità. Ricerche plastiche in Italia negli anni settanta*. (Milano, PAC, Marzo - Aprile, 1982), a. c. Flaminio Gualdoni, Milano, Mazzotta, 1982.

[263] Cfr: *Il Cangiante,* (Milano, Padiglione di Arte Contemporanea, dicembre 1986-gennaio 1987), a. c. Corrado Levi, Milano, Nuova Prearo Editore, 1986. Per un'analisi della mostra si rimanda ai seguenti contributi: Giulia Zompa, *Il Cangiante al PAC. Le qualità relazionali delle opere,* in *MilanoOttanta*, Scalpendi, Milano 2022, pp. 133-140. Giulia Zompa, *Il Cangiante. Una mostra di Corrado Levi,* Milano, Postmedia Books, (in corso di pubblicazione).

nuove tendenze artistiche internazionali, presentata nel 1988 e curata da Gregorio Magnani, Daniela Salviotti e Giorgio Verzotti, che offre un'ampia panoramica sull'attività fotografica, sia all'interno che al di fuori dei confini nazionali, attraverso il lavoro di oltre trenta artisti selezionati, tra cui Dennis Adams, Victor Burgin, Sherri Levin e Giulio Paolini[264]. Infine, *Verso l'arte povera: momenti e aspetti degli anni Sessanta in Italia*, curata da Meneguzzo, in cui si cerca di ricostruire "con la visione faccia a faccia delle opere"[265] il momento germinale dell'esperienza poverista[266].

A mancare nella programmazione sembra essere una qualche coerenza e visione organica a lungo termine, aspetto che, come è plausibile intuire, doveva invece essere nelle intenzioni originarie di Garberi proprio a partire dalla volontà di dotarsi di una *redazione*, in cui ciascuno era responsabile di un settore disciplinare specifico. A un primo bilancio sui dieci anni di attività raccolto nel volume *Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. PAC 1979-1980*, Garberi spiega così l'eterogeneità delle scelte espositive: "Quali sono stati, dunque, i criteri che hanno ispirato i vari progetti espositivi? Da un lato la necessità di un costante aggiornamento. Dall'altro la necessità, ugualmente viva anche se in un certo modo antitetica alla prima di non inseguire al loro nascere tutte le correnti e le tendenze. Il Padiglione, proprio per la molteplicità dei sui compiti e per la totale mancanza di istituzioni consimili, non poteva abbracciare un'attività militante né tantomeno limitarsi a una informazione puramente omologativa. In questo senso non ha ricercato l'attualità per l'attualità ma ha cercato (cosa diversa) di guardare dal punto di vista dell'attualità tutti i valori, anche storici, anche scomodamente inattuali che proponeva"[267].

Un programma articolato, che, sebbene sia giustificato dalla necessità di una varia informazione pubblica, richiede anche una valutazione alla luce delle spesso difficili condizioni economiche e burocratiche dell'istituzione, come la direttrice stessa non trascura di menzionare: "Nella gestione di un organismo espositivo non bastano le idee, come vorrebbero alcuni critici appunto idealisti, ma occorrono mezzi e strumenti concreti. Mai come in questo caso la sovrastruttura dipende dalla struttura e, per usare la famosa dicotomia, ciò *che si è* dipende da ciò *che si ha.* […] un'ottica provinciale sarebbe quella di fingersi grandi istituzioni, quando leggi e bilanci non lo permettono, in

---

[264] Cfr: *Memoria del video. 1. La distanza della storia. Vent'anni di eventi video in Italia raccolti da Luciano Giaccari*, (Milano, PAC, dicembre 1987- gennaio 1988), a.c Marco Meneguzzo, Luciano Giaccari, Milano, Nuova Prearo Editore, 1987. *Presi per incantamento. La nuova fotografia internazionale*, (Milano, PAC, giugno - luglio 1988), a.c. Gregorio Magnani, Daniela Salvioni, Giorgio Verzotti Milano, Editore Politi, 1988. In particolare sulla mostra personale di Giulio Paolini si rimanda a Stefano Menichini, *La caduta di Icaro di Giulio Paolini (1981). Uno studio iconografico,* "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", anno XVII, n. 17-18, febbraio 2021, pp.163-181.

[265] Francesca Pasini, *Verso l'Arte Povera*, "Flash Art" n. 149, aprile-maggio, p.82,

[266] Cfr: *Verso l'arte povera. Momenti e aspetti degli anni Sessanta in Italia* (Milano, PAC, gennaio - marzo 1989)*,* a.c. Marco Meneguzzo, Milano, Electa, 1989.

[267] Mercedes Garberi, *Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. PAC 1979-1989,* op. cit., p. 8-9.

un'Italia dove tutto è chiuso, da Torino a Roma, dove una cultura istituzionale dell'arte va inventata perché non c'è"[268]. Le parole di Garberi non si limitano a spiegare le motivazioni dietro le decisioni prese, ma sembrano piuttosto inclinate a difenderle e giustificarle. Tale atteggiamento può essere letto come una reazione alle aspre critiche mosse dagli addetti ai lavori nel corso del decennio, soprattutto dalla rivista "Flash Art", che non si esime dal contestare le scelte di programmazione così come la qualità delle singole mostre[269]. L'accusa principale, espressa a più riprese, è di opporsi ostinatamente alle tendenze prevalenti, con riferimento alla pittura figurativa e, più precisamente, alla Transavanguardia.

2.2.2. *Nuovi Argomenti 1*

In questo scenario si inserisce *Nuovi Argomenti 1*. Sin dal titolo, la mostra e la linea acquisitiva che la affianca esprimono l'intenzione di cogliere le possibili innovazioni e i mutamenti del contesto artistico contemporaneo: "Nuovi argomenti, in questo caso specifico, perchè giovani argomenti per il loro momento artistico, per la 'novità' […] dell'iniziativa museale"[270].

Garberi sostiene le ragioni dell'iniziativa presentandola innanzitutto come una naturale estensione dell'operato del museo che, dalla riapertura, "ha dichiarato la sua funzione di fabbrica, i suoi aspetti di cantiere per le situazioni contemporanee, la sua volontà di attenzione e di potenziamento della linea di incremento del cantiere stesso". Sotto questo profilo, la scelta di intraprendere la serie di acquisizioni e di dedicargli appositi momenti espositivi trova la sua giustificazione nei presupposti che sottendono al nuovo PAC.

La sistematicità alla base del programma rappresenta un *unicum* nel sistema museale nazionale[271], come ribadisce la direttrice stessa, che critica apertamente il "panorama grigio dei musei italiani

---

[268] *Ibidem.*

[269] Si veda per esempio: Giancarlo Politi, *Cosa Succede al PAC?,* "Flash Art", n. 118, febbraio-marzo 1984, p. 25.

[270] Mercedes Garberi, *Nuovi Argomenti. Giovane arte italiana. Acquisizioni CIMAC*, in *Nuovi argomenti. Acquisizioni di giovane arte italiana* (Milano, PAC, gennaio - febbraio 1985), Milano, Edizioni PAC, 1985, s.p. Il titolo, seppur non documentato, potrebbe essere un rimando all'omonima rivista letteraria fondata a Roma nel 1953 da Alberto Carocci e Alberto Moravia e che proprio dal 1982 vede l'uscita della sua terza serie.

[271] È interessante notare che una simile iniziativa nel contesto museale italiano è promossa dalla Galleria Comunale d'Arte Moderna di Bologna, che nel 1987 presenta *Acquisizioni e Depositi delle opere del secondo dopoguerra italiano* in cui sono coinvolti anche artisti emergenti.

d'arte contemporanea" per la loro "tradizionale puntualità" con cui mancano di iniziative capaci di rispondere prontamente alle tendenze emergenti[272].

Il ciclo di *Nuovi Argomenti* si propone quindi di colmare questa lacuna ed è effettivamente dichiarato come un "un obbligo culturale" nei confronti dell'istituzione per la sua capacità di crescita nel tempo, ma anche "un impegno nei confronti della ricerca artistica, una politica di investimento, valorizzazione e di inserimento sulla sintonia internazionale"[273].

Nel testo di presentazione non si fa riferimento al numero esatto di mostre che saranno parte di questa rassegna: si sottolinea che l'iniziativa potrà avere una cadenza biennale o annuale e che saranno la disponibilità di finanziamenti e la "responsabilizzazione politica" i fattori dirimenti nel determinarne la frequenza. Al di là delle dichiarazione con cui il progetto è presentato e delle nobili intenzioni dell'istituzione, è importante riconoscere come l'acquisizione di opere di giovani artisti, avendo prezzi più accessibili, rappresenti anche un'opportunità strategica per rafforzare le collezioni del CIMAC sul fronte del contemporaneo, contenendo di gran lunga le spese. Del resto, durante il suo mandato, la direttrice non fa mistero delle sfide economiche che l'istituzione deve affrontare: appare rappresentativa, in questo senso, la situazione finanziaria dell'anno 1989 (quando si tiene la terza e ultima edizione di *Nuovi Argomenti*) per il quale Garberi dispone di duecentotredici milioni di lire per le acquisizioni, da dividere tra le quattro istituzioni affiliate alle Civiche Raccolte D'Arte, coprendo quindi un intervallo temporale che dall'arte antica muove fino alle proposte contemporanee[274]. In un generale contesto dalle limitate risorse finanziarie, i tre appuntamenti di *Nuovi Argomenti* garantiscono l'acquisizione di un totale di quarantasette opere, ciascuna acquisita per circa un milione di lire, cifra che, nelle parole che la stessa direttrice rivolge agli artisti, "si riferisce certamente più al valore simbolico che reale"[275]. Il rapporto quindi tra la quantità di opere acquisite e la spesa sostenuta fornisce una convalida tangibile della ragionevole strategia adottata: aggiornare le collezioni con la minor spesa possibile.

Oltre ai vantaggi economici, va sottolineata la probabile fiducia di Garberi nell'abilità dei suoi collaboratori di poter proporre delle scelte oculate tali da rivelare la linea acquisitiva dei giovani

---

[272] Mercedes Garberi, *Nuovi Argomenti. Giovane arte italiana. Acquisizioni CIMAC*, in *Nuovi argomenti. Acquisizioni di giovane arte italiana* (Milano, PAC, gennaio - febbraio 1985) , Milano, Edizioni PAC, 1985, s.p.

[273] *Ibidem.*

[274] *Intervista a Mercedes Garberi, direttrice delle Civiche Raccolte D'Arte*, "Il Giornale dell'Arte" n. 66, aprile 1989, p. 21.

[275] Fax inviato da Mercedes Garberi agli artisti, Milano, 24 ottobre 1989, Archivio del Padiglione d'Arte Contemporanea. Il testo è una richiesta di conferma di partecipazione agli artisti selezionati.

un’azione lungimirante sul lungo periodo. In questo senso, Gualdoni e Meneguzzo, entrambi critici e curatori attivi sul fronte del contemporaneo, emergono come le due figure di riferimento[276].

I criteri di selezione adottati per la prima mostra sono esplicitati nel testo a firma della direttrice: la “geografia culturale” si concentra su una generazione nata approssimativamente tra il '45 e il '55, in una “fase progressiva della propria carriera e già con un significativo percorso artistico alle spalle”[277]. È evidenziato come la scelta degli artisti da includere sia guidata principalmente dalla qualità delle opere, piuttosto che dalle tendenze del momento, aspetto, quest’ultimo che connota in modo più generale il programma del museo. Infine, dato il ruolo civico del PAC, un particolare interesse è rivolto alle personalità artistiche di Milano.

La scelta ricade sulle opere di 18 artisti: Arcangelo, Luciano Bartolini, Davide Benati, Italo Bressan, Carlo Cecchi, Nunzio, Enzo Esposito, Alberto Garutti, Paolo Iacchetti, Piero Manai, Giuseppe Maraniello, Vittorio Messina, Aldo Runfola, Anna Maria Santolini, Aldo Spoldi, Rudolf Stingel, Antonio Violetta e Silvio Wolf[278].

A differenza di quanto avviene nei due successivi, il primo appuntamento è affrontato con la stessa attenzione riservata alle altre mostre promosse dall’istituzione. *Nuovi Argomenti* è allestita nelle sale esagonali, occupando il cuore dello spazio espositivo, ed è accompagna da un catalogo che include, oltre al già citato testo di Garberi, la riproduzione in bianco e nero delle opere dei partecipanti[279]. Questa scelta, coerente con il consueto stile delle pubblicazioni del museo e probabilmente dettata dalla necessità di contenere i costi, compromette però significativamente la chiarezza delle immagini e, di conseguenza, la comprensione delle opere stesse.

---

[276] Classe 1954, Gualdoni inizia la sua collaborazione con il PAC già nel 1979. A partire dall'anno successivo, diventa docente di storia dell'arte presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, affiancando a questa attività il ruolo di critico d'arte per importanti riviste e quotidiani, tra cui “Il Giorno”. Organizza parallelamente mostre d'arte contemporanea, focalizzate su artisti della seconda metà del Novecento pubblicando saggi e monografie principalmente incentrati su queste stesse figure. Coetaneo di Gualdoni, Meneguzzo collabora con il PAC a partire dal 1982. Si dedica anch’egli all’insegnamento, dal 1984 come assistente alla cattedra di Storia dell’Arte presso l’Accademia di Belle Arti di Brera, e scrive per riviste specializzate d’arte e di cultura, come “Alfabeta”, “Contemporanea”, “Flash Art” e “Tema Celeste”, dedicandosi parallelamente alla curatela di mostre di artisti e temi che spaziano tra l’arte moderna e contemporanea. Si noti che la rivista “Contemporanea” debutta con il suo primo numero nel giugno 1988, e almeno fino al 1990, Meneguzzo firma sistematicamente le due o tre pagine dedicate a Milano. Questi articoli rappresentano oggi una risorsa utile a comprendere la sua prospettiva critica e le decisioni prese nelle acquisizioni.

[277] Mercedes Garberi, *Nuovi Argomenti. Giovane arte italiana. Acquisizioni CIMAC*, op.cit., s.p.

[278] Dal punto di vista organizzativo, i primi contatti con gli artisti vengono instaurati il 27 novembre 1984 attraverso una comunicazione scritta a firma di Garberi, la quale indica la loro selezione. Inizialmente, l'invito è esteso anche a Giovanni Dessì, artista promosso dalla Galleria Ala e di cui non è comunicata la ragione dell’esclusione. Cfr: *Giovanni Dessì*, catalogo della mostra Galleria Salvatore Ala di Milano e New York 1982, s. e., s.I, 1982, con un testo si Giovanni Agamben. Il 21 dicembre, gli artisti ricevono una seconda lettera più dettagliata, in cui vengono invitati a mettersi in contatto con la ditta di trasporti Rossi Art Brokers e con la segreteria del PAC, rappresentata da Lucia Matino. Gli artisti della prima mostra, sebbene provenienti da diverse città, risiedono o espongono in modo più o meno regolare a Milano.

[279] In contemporanea viene inaugurata la mostra *Tullio Pericoli. Disegni Per Robinson. Paesaggi e personaggi.* La mostra è allestita nello spazio inferiore del museo. Mentre al piano superiore è ancora incorso la mostra *Grafica Tedesca. Tra cultura e potere* inaugurata nel dicembre 1984.

Le poche fotografie della mostra esistenti e le discrepanze tra le opere nelle immagini e quelle descritte negli appunti dell'unico progetto per la mostra conservato, impediscono di ricostruire completamente il percorso espositivo. Da un confronto tra le fotografie sopracitate e le opere esposte[280] si può però facilmente intuire come vengano giustapposte nei diversi ambienti due di queste, più raramente una, per ognuno degli artisti invitati. Oltre all'opera acquisita dal museo, ne viene infatti esposta anche un'altra, generalmente prestata dalle gallerie degli stessi artisti.

La selezione riflette l'intento di abbracciare i principali linguaggi artistici del momento, pittura e scultura, offrendo una panoramica della situazione contemporanea senza favorire una tendenza specifica, piuttosto evidenziando la pluralità esistente.

Tutti i dipinti si presentano dal grande formato: si spazia dai quadri materici con toni espressionisti di Arcangelo, *Apparizione del mito* (1984) e *Portami Lontano* (1984), giocati sulle sole tonalità del bianco e nero, fino alla alla pittura aniconica visibile nei due *Senza titolo* (1984) di Paolo Iacchetti, focalizzata sull'indagine della linea e della forma/colore. Una diversa prospettiva si manifesta attraverso la pittura figurativa di Davide Benati, interessato alla ricerca della connessione tra segno e colore evidente nelle opere *Avvoltoio degli agnelli* (1982) e *Lanterne e Lucciole* (1984), dove le figure emergono dalla tela come ombre dalle tenui tonalità. Nelle opere di Carlo Cecchi, *Il vento dell'alba cortese* (1984) e *Cappellata d'acqua dolce del* (1984), la pittura segnica accenna a forme che sfumano nell'astrazione, in bilico tra accenni al mondo naturale e visione immaginativa. Ancora, Aldo Runfola nei suoi *Senza Titolo* (1984) sfida i confini tra astrazione e allusione alla figurazione, mentre Aldo Spoldi con *La bottega del caffè* (1982) porta un tocco ironico e teatrale attraverso le sue raffigurazioni stilizzate su tele sagomate. Infine, la varietà della proposta è arricchita ulteriormente dalla forte pittura gestuale dei *Senza titolo* (1984) di Enzo Esposito e da quelli di Rudolf Stingel, anch'essi *Senza titolo* (1984), quadri astratti caratterizzati da una pittura raffinata e filamentosa.

---

[280] L'elenco completo delle opere esposte è conservato presso l'archivio del Padiglione d'Arte Contemporanea con le annotazioni delle opere acquisite. Gran parte di queste sono inoltre documentate tramite schede contenenti le informazioni essenziali sull'opera corredate da fotografie in bianco e nero conservate presso l'archivio fotografico del Castello Sforzesco di Milano, nell'ambito della sezione Mostre/Artisti Cimac. Le stesse immagini sono pubblicate nel volume *Arte contemporanea per un museo. 10 anni di acquisizioni delle Civiche raccolte d'arte di Milano,* a. c. di Mercedes Garberi, Milano, Mazzotta, 1989. In occasione della mostra Paolo Iacchetti espone due quadri *Senza Titolo* entrambi del 1984, Aldo Runfola due *Senza Titolo* 1984, Rudolf Stingel due *Senza Titolo* entrambi del 1984, Arcangelo *Apparizione del mito del* 1984 e *Portami Lontano* del 1984, Carlo Cecchi *Il vento dell'alba cortese* del 1984 e *Cappellata d'acqua dolce* del 1984, Alberto Garutti *Frammento* del 1983, Silvio Wolf due polittici fotografici *Grotta* e *Specchi* realizzati tra il 1982 e il 1984, Davide Benati *Avvoltoio degli agnelli* del 1982 e *Lanterne e Lucciole* del 1984, Italo Bressan *Schonbrunn* del 1984 e, dello stesso anno, *Senza Titolo*,. Enzo Esposito due opere *Senza titolo* del 1984, Giuseppe Maraniello *Anfesinabena* del 1983 e *Tango* del 1984. Anna Maria Santolino *Grande cristallo* 1984 e *Nike in Blu* del 1984, Aldo Spoldi *La bottega del caffè* del 1982. Piero Manai *La pittura interroga la scultura* del 2984 e dello stesso anno *Eroe Solitario.* Luciano Bartolini *The first voler* e *Ein Wessen Klang* 1980, Antonio Violettà *Crudità* del 1983, Vittorio Messina *Onda* del 1984, Senza Titolo , Nunzio *Senza Titolo* del 1981, Carlo Cecchi *Il vento dell'alba cortese* del 1984 e Alberto Garutti *Frammento* del 1984.

Nel campo della scultura si manifesta una predilezione per l'aspetto materico delle forme e la loro astrazione, ma anche un interesse diffuso al rapporto con l'ambiente circostante. Nel caso di Nunzio, la sua scultura *Senza Titolo* (1981) si caratterizza per volumi ampi e scuri in ferro, qui esposti a parete e lontani dalle declinazioni geometriche solite dell'artista. Alberto Garutti, si trova in questi anni in una fase di riesame del linguaggio pittorico e scultoreo, nel tentativo di coniugarli, come dimostra *Frammento* (1984), unione di due elementi rettangolari che formano una singola lastra con scanalature profonde, al cui interno sono collocate forme in cartapesta ricoperte da strati di gesso bianco e su cui l'artista ha aggiunto i colori a tempera rosso e, nella seconda lastra, azzurro. Anche Giuseppe Marianello si muove nel solco di un dialogo possibile tra la pittura e la scultura, come si vede nell'opera *Anfesibena* (1983), un'asta in bronzo ornata da piccole figure incise, dove la forma è data dalle opposte tensioni delle due parti che compongono l'opera. Ancora, Antonio Violetta porta avanti un'indagine sulla materia e sulla sua interazione con lo spazio: con *Crudità* (1983), utilizza diversi materiali combinando lastre di ferro con masse di terracotta posizionate direttamente a terra, in una composizione che, attraverso l'aggiunta di lunghe aste di ferro, si sviluppa in altezza.

È da sottolineare infine l'attenzione anche all'ambito fotografico con l'inclusione in mostra di due grandi polittici, *Grotta* e *Specchi*, realizzati da Silvio Wolf tra il 1982 e il 1984. Wolf realizza in questa fase opere dal carattere concettuale distinguendosi nettamente dalle altre ricerche prevalentemente formali presenti nell'esposizione. Sia *Grotta* – una sequenza composta da nove scatti fotografici che catturano l'uscita da una grotta marina, la quale, nel buio circostante, si trasforma in un suggestivo oculo di luce – che *Specchi* – una sequenza di sei scatti che ritraggono elementi riflettenti all'interno di un edificio abbandonato – sono infatti opere che riprendono e approfondiscono gli studi sui micro-mutamenti ambientali, già affrontati da una certa fotografia degli anni Settanta, il che testimonia un marcato interesse da parte dell'artista per l'analisi dello stesso linguaggio fotografico, con un'attenzione incentrata su aspetti quali la luce, le variazioni prospettiche e la soglia.

La scelta di inserire il lavoro fotografico di Wolf appare singolare considerando la marginalità in cui si trova il discorso fotografico, almeno a livello espositivo, in questi anni[281]. Tale condizione è in parte attribuibile al cambio di tendenza nel lavoro degli artisti stessi che, già sul finire del decennio precedente, riconsiderano il loro approccio alla fotografia, percepita come riverbero delle esperienze concettuali, orientandosi verso forme artistiche più tradizionali quali la pittura e la scultura. In questo senso si assiste al venir meno dell'approccio sperimentale e della diversificazione linguistica che aveva contraddistinto il decennio precedente. Proprio questa transizione è ben rappresentata da alcuni dei percorsi artistici delle figure coinvolte nell'esposizione, ribadendo come molte di quest'ultime si trovino in fasi già avanzate della loro carriera. Tra le personalità più emblematiche spiccano Alberto Garutti, Enzo Esposito e Giuseppe Maraniello, la cui attività artistica attraversa gli anni Settanta. Questi artisti esordiscono infatti nell'ambito delle ricerche concettuali, con un'attenzione rivolta all'utilizzo del mezzo fotografico, e trovano in un luogo come la galleria Diagramma di Luciano Inga Pin a Milano il terreno fertile per le loro prime sperimentazioni. A tal proposito si pensi che nel 1975 i tre partecipano alla mostra collettiva *Campo Dieci. Una generazione e il mezzo fotografico*[282] ospitata nella galleria di Inga Pin dove presentano delle sequenze fotografiche, rigorosamente in bianco e nero dal sapore, appunto, concettuale. Nonostante il loro coinvolgimento in tali contesti, nella seconda metà degli anni Settanta, abbandonano l'uso della fotografia per dedicarsi alla pittura, come nel caso di Enzo Esposito, e più in generale ai linguaggi artistici tradizionali, come dimostrano le ricerche artistiche di Garutti e Maraniello. Per questi ultimi, infatti, si tratta di uno spostamento di interesse che li porta a realizzare opere in cui disegno, pittura e scultura si fondono in modo dialettico.

Un esempio significativo è quello di Aldo Spoldi, la cui carriera artistica inizia verso la fine degli anni Sessanta nell'ambito delle ricerche concettuali, con un registro che si muove tra il serioso e il beffardo, abbracciando una varietà di linguaggi e mezzi espressivi allora *in auge*, quali la fotografia,

---

[281] Ad oggi manca uno studio sullo stato della fotografia italiana durante il decennio degli anni Ottanta. A livello espositivo si nota come vengono organizzate mostre fotografiche specifiche o sezioni interamente dedicate alla sola fotografia, il che dimostra come la distinzione tra arte e fotografia, che si era gradualmente assottigliata nel decennio precedente, aumenti nuovamente. Solo alla fine degli anni Ottanta il linguaggio fotografico sembra rientrare nel discorso artistico a pieno titolo e al pari di altri mezzi espressivi a disposizione degli artisti. Si tratta di un fenomeno che si verifica in modo simile anche nell'uso del video: non sorprende che ricerche artistiche come quelle di Studio Azzurro o Correnti Magnetiche incontrino in questi anni difficoltà nel trovare riscontro da parte dei circuiti ufficiali dell'arte (musei e gallerie), trovandosi piuttosto ad essere relegati a realtà specializzate, dedicate all'uso della tecnologia, come i festival, o secondarie. L'uso del video impiegato dagli artisti quale mezzo alla pari degli altri, troverà invece una sua fortuna nelle ricerche artistiche di inizio anni Novanta spesso nel formato installazione (video e multimedia).

[282] A *Campo Dieci*, sono esposte le opere di Giorgio Ciam, Alberto Garutti, Giuseppe Maraniello, Michele Zaza, Bruno Locci, Enzo Esposito, Nicola De Maria, Francesco Clemente, Mimmo Paladino, Mario Cresci, Alessandro Jasci, Alessandro Filippini, Jole De Freitas, Ottavio Salvini, Luigi Ontani, Antonio Michelangelo Faggiano. Per un approfondimento Cfr: Irene Caravita, *Il vertice della fotografia: Campo Dieci, una generazione e il mezzo fotografico*, in *Milano, 1967-1975: Storie di gallerie che espongono fotografia*, tesi di dottorato, relatore prof. Claudio Zambianchi, anno accademico 2019-2020, Università La Sapienza Roma.

la performance, la scrittura, la musica e il suono[283]. Anche Spoldi sul finire degli anni Settanta si sposta però verso una ricerca maggiormente pittorica: le immagini fotografiche e i disegni in bianco e nero lasciano spazio a una figurazione colorata e pop caratterizzata da immagini stilizzate e piatte, che diventano protagoniste di immagini frammentate in quadri abilmente riassemblati. Ancora, Davide Benati intraprende la sua ricerca artistica, agli inizi degli anni Settanta, in un contesto sperimentale con radici nel movimento concettuale e comportamentista per poi spostarsi, sul finire dello stesso decennio, verso l'uso della la pittura e del disegno in una declinazione figurativa. Seppur con un interesse sia fin da subito per il linguaggio pittorico, si può infine ricordare come anche le prime ricerche artistiche di Luciano Bartolini e Piero Manai prendano avvio negli anni Settanta.

A rappresentare quindi la sezione più giovane della mostra sono gli artisti Arcangelo, Carlo Cecchi, Nunzio, Vittorio Messina, Aldo Runfola, Paolo Iacchetti, Anna Maria Santolini, Rudolf Stingel, Antonio Violetta e Silvio Wolf i cui esordi sono riconducibili a inizio anni Ottanta.

2.2.3. Gli artisti e la ricezione critica

Tutti gli artisti partecipanti, nel 1985 hanno già guadagnato riconoscimenti all'interno del mondo artistico, come dimostra la loro presenza in mostre e gallerie di rilievo con anche l'attenzione che la stampa specializzata rivolge loro. A questa data, Spoldi, Benati, Maraniello e Esposito lavorano, con lo Studio Marconi, Carlo Cecchi con lo Studio Grossetti, mentre Rudolf Stingel appartiene alla scuderia di Deambrogi[284].

In un lungo articolo pubblicato nel novembre 1984 sulla rivista "Segno", Elena Pontiggia offre uno sguardo generale sulle "nuove generazioni" attive a Milano[285]; l'analisi è accompagnata dalla riproduzione di molte immagini delle opere degli artisti, e si focalizza esclusivamente sulle pratiche pittoriche, individuando un'area predominante di lavoro che definisce "espressionista o neo-naturalista", con riferimento alla volontà di narrare o evocare la natura da parte di alcuni artisti che condividono quest'approccio. Tra i nomi trattati figurano Arcangelo, Carlo Cecchi, Aldo Runfola e

[283] Sugli inizi concettuali e performativi di Spoldi. Cfr: Patrizia Gillo, Loredana Parmesani, *Aldo Spoldi. La Banda del Marameo, Milano,* Postmedia Books, 2019.

[284] Si segnala inoltre che Aldo Spoldi e Davide Benati hanno anche già partecipato, nel 1982, alla sezione di *Aperto* della Biennale di Venezia.

[285] Elena Pontiggia, Giovani a Milano, in "Segno", n.41 novembre 1984, pp. 18 - 25.

Paolo Iacchetti[286]. Pochi mesi dopo, nel numero del gennaio 1985, esce sulle pagine di "Flash Art" la disamina sul panorama artistico giovanile milanese a firma di Elio Graziolii[287]. Anche in questo caso, l'attenzione si concentra sull'uso della pittura suggerendo come questi artisti condividano un "fondo etico", un'attitudine comune che si riflette nelle diverse interpretazioni dell'arte pittorica, sia come interesse per la forma, sia come sguardo autobiografico o gioia intrinseca della creazione. Gli artisti menzionati sono in gran parte gli stessi citati da Pontiggia: Arcangelo e Rudolf Stingel primi fra tutti, ma anche Aldo Runfola. Sebbene i due articoli vengano pubblicati a ridosso della mostra *Nuovi Argomenti* e quindi probabilmente non possano rappresentare un'influenza diretta sulle scelte degli artisti, testimoniano un interesse diffuso da parte della critica per il linguaggio pittorico.

La mancanza di 'novità' nel caso di alcuni partecipanti in mostra, e il fatto che siano già affiliati alle gallerie, sono il principale oggetto delle critiche, unica forma di attenzione che la stampa specializzata dedica all'esposizione. Un articolo dai toni pungenti e sarcastici viene pubblicato anonimamente su "Flash Art", anche se la scrittura sembra suggerire la firma di Giancarlo Politi; il testo si nutre di insinuazioni sull'andamento direzionale del PAC e getta una luce critica sull'omissione di alcuni artisti e la selezione di altri: "Curiosa, curiosa questa mostra: Arcangelo 'dona' (ci si permetta l'esagerazione, non conosciamo ancora la cifra pagata) al CIMAC il più piccolo dei due quadri esposti; Runfola espone due opere 'figurative' invece di quelle 'astratte' esposte da Deambrogi (forse che non è stato invitato per quelle?); alcuni artisti vengono respinti (da chi? Non certo da Meneguzzo o Gualdoni che pure li proponevano ma da Olivieri naturalmente) perchè 'figurati' o 'compromessi con trans post o neo' (pettegolezzi? non crediamo) ma Spoldi c'è e non è mai stato certo astrattista"[288].

Si critica l'approccio generazionale della mostra che cerca di presentarsi come portatrice di innovazione, un aspetto messo in discussione dalla selezione stessa che include artisti in fasi troppo diverse della propria carriera artistica: "Nuovi Argomenti? quelli di una certa generazione non si vorrebbero più 'nuovi' – e brontolano per la presenza di 'troppo nuovi' che hanno fatto, taluni, perfino una sola mostra personale nella loro folgorante carriera – i 'nuovi' non si vorrebbero in compagnia dei 'non più o meno nuovi' ".

---

[286] Vengono inclusi in questa disamina Jonh Sultana, Arcangelo, Carlo Cecchi, Silvio Merlino, Libero Concordia, Tito Maffei, Ivo Bonaccorsi, Salvatore Garau, Sonja Kreemers, Marco Cingolani, Aldo Runfola, Paolo Iacchetti e Maurizio Corona. In coperta è riprodotta un'opera di Carlo Cecchi, una di Maurizio Corona e di W. Mackendree

[287] Elio Grazioli, *Giovani artisti a Milano*, "Flash Art.", n. 124 Gennaio 1985, pp. 68 - 73.

[288] *PAC Pac*, "Flash Art", n. 125 marzo 1985, p. 40. Tutte le citazioni tra virgolette che seguono, dove non indicato, sono tratte dal medesimo articolo.

Un sentimento di delusione e disillusione emerge infine nei confronti dell'"immagine pubblica" dell'istituzione per l'approccio espositivo adottato; l'autore suggerisce infatti che dietro la scelta di presentare una linea astrattista si nasconde una strategia per sostenere e rafforzare la politica espositiva dello spazio, mentre negli altri casi sarebbero alcune gallerie, soprattutto milanesi e in particolare Marconi, ad aver esercitato un certo grado di influenza sulle scelte compiute. Una critica accesa, dunque, in merito alle inclusioni ed esclusioni, che si chiude sottolineando come lo stesso discuterne "sconfinerebbe nell'assurdo!": "Povero PAC! e pensare che sono soldi pubblici, acquisizioni del Museo! Milano è in subbuglio – come dire che nessuno dice niente! Gli artisti invitati cercano scuse per la loro partecipazione: in fondo sono stati acquistati. Nessuno dice mai di no. I non invitati si trincerano dietro allo snobismo e ad altre gelosie. Gli esclusi di sempre, gli esclusi dalle generazioni, dal museo dalla 'cerchia' eccetera…che dire? Non importa. Ancora una volta ci siamo abituati ormai: ricordate le ultime due Biennali di Venezia? Possiamo pur sempre chiederci: Si è toccato il fondo questa volta? No, no, niente paura grazie a Dio si potrà fare ancora di peggio (e senza mai pagare in nessun modo: non pagano critici, enti, responsabili, nessuno; ma almeno una volta diciamolo: non pagano neanche gli artisti che mai e poi mai hanno riserve se non a parole, mai se non a posteriori). Non importa, tanto nessuno appunto…".

Nello stesso numero della rivista, si legge un'ulteriore critica, più misurata nei toni e presentata sotto forma di recensione, che riprende molti dei punti sollevati in precedenza[289].

Anche la rivista "Segno" si accoda alle critiche con una recensione di Gregorio Magnani, una disamina più descrittiva rispetto alle precedenti ma che non manca di esprimere duri giudizi[290]. L'analisi prende avvio proprio da un parere negativo sul troppo ottimismo nel processo di selezione della mostra, il quale ha trasformato l'originario intento pluralista in un panorama indiscriminato. Secondo il critico, questo atteggiamento vanifica il tentativo di affermare Milano come fulcro europeo di vitalità artistica emergente, rivelando, al contrario, una mentalità provinciale e ristretta: "Il cantiere di cui parla Mercedes Garberi, nella presentazione in catalogo, finisce per evocare più che altro l'immagine di un magazzino in cui si ammucchiano le opere minori e le esperienze secondarie che nessuno vuol più vedere"[291]. Conclude con l'osservazione che "con una selezione più attenta, avremmo potuto assistere a un'immagine di grande vitalità", poiché "qualcosa sta davvero accadendo a Milano", ma è la mostra a non riflettere tale situazione[292].

---

[289] Flavio Bellocchio, *Nuovi Argomenti*, "Flash Art", n. 125 Marzo 1985, p. 42.

[290] Gregorio Magnani, "Juliet", n. 20 aprile - maggio 1985, pp. 43 - 44.

[291] *Ibidem*.

[292] *Ibidem*.

Dai toni sarcastici, all'analisi più critica e ponderata, le riflessioni riportate si concentrano tutte principalmente sull'inadeguatezza degli artisti selezionati, con alcune eccezioni, ma non sufficienti perchè si possa parlare di "argomenti nuovi". Resta quindi da provare a riflettere sulle motivazioni che guidano determinate inclusioni anziché altre, e cercare di individuare possibili connessioni e interessi che sembrano orientarsi verso specifici nomi.

Innanzitutto, la scelta di artisti non propriamente emergenti appare dettata dalla necessità di effettuare, all'interno della politica di acquisizioni, selezioni oculate. Queste scelte, infatti, dovendo mirare all'aggiornamento delle collezioni, non possono rappresentare rischiose scommesse sul presente o una forma disinteressata di sostegno agli artisti. Si tratta piuttosto di dover fare investimenti sufficientemente sicuri e allineati con la logica del 'buon affare'. Ecco quindi che la scelta ricade facilmente su nomi che hanno già superato una prima selezione da parte della critica e del mercato. Alcuni di questi artisti, nonostante le carriere già avviate, trovano una sorta di rinascita artistica grazie a nuove etichette e raggruppamenti di impronta post-modernista che nascono e guadagnano rilevanza proprio nei primi anni Ottanta. Si tratta di un fenomeno che coinvolge, tra gli altri, Luciano Bartolini, Enzo Esposito, Giuseppe Maraniello e Aldo Spoldi, inseriti sia nel movimento dei Nuovi Nuovi di Renato Barilli, che nel contesto del Magico Primario di Flavio Caroli, nel caso di Bartolini e Spoldi. Benché non aderiscano direttamente a tali movimenti, questi artisti partecipano alle mostre nate da tali riflessioni critiche, ottenendo così ulteriori opportunità di attenzione e visibilità.

Proprio nel 1984, a distanza di quattro anni dalla prima presentazione del gruppo dei Nuovi Nuovi, presso i Civici Musei di Reggio Emilia, si tiene la mostra *Una generazione postmoderna. Iconici, aniconici, immagine elettronica* curata da Barilli e Roberto Daolio[293]. In tale occasione, Barilli sviluppa ulteriormente le sue teorie, mettendo in evidenza in modo più marcato, anche attraverso l'inclusione di nuovi artisti, la natura composita del suo raggruppamento. Gli artisti vengono suddivisi in categorie di "iconici", tra cui compare il nome di Aldo Spoldi, e degli "aniconici", nei quali sono presenti figure come Luciano Bartolini e Enzo Esposito. È possibile che la mostra del 1984 coincida con i primi preparativi dell'appuntamento di *Nuovi Argomenti* e, considerando che l'esposizione è oggetto di interesse degli esperti del settore, è ragionevole presumere che anche Gualdoni e Meneguzzo ne siano al corrente, consapevoli quindi dell'apprezzamento che certi artisti

[293] *Una generazione postmoderna. Iconici aniconici immagine elettronica*, catalogo della mostra, a.c. R. Barilli, R. Daolio, Tecnostampa, Reggio Emilia 1984.

stanno ricevendo. Proprio Gualdoni, inoltre, ha in questi anni un rapporto privilegiato con Barilli, che lo coinvolge nelle riunioni del Partito dedicate al settore culturale[294].

Anche altre scelte sembrano riconducibili alla risonanza di certi raggruppamenti e di artisti che godono di particolare visibilità e attenzione critica. È evidente nel caso di Nunzio, riconducibile alla Nuova Scuola Romana dell'ex Pastificio Cerere in Via degli Ausoni a San Lorenzo a Roma. Nel 1984, Nunzio tiene una significativa mostra personale presso la Galleria l'Attico di Roma, presentata da Giuliano Briganti, e, nello stesso anno, Achille Bonito Oliva lo inserisce nella collettiva *Ateliers* incentrata proprio sugli artisti che lavoravano negli studi di San Lorenzo[295]. Ancora, si può notare il caso di Arcangelo, un artista indubbiamente più giovane rispetto a quelli associati ai Nuovi Nuovi, il cui percorso artistico ha inizio negli anni Ottanta e che, si è visto, attira precocemente l'attenzione della critica. È plausibile ipotizzare che sia Gualdoni, in particolare, a manifestare interesse per l'opera di questo artista, come suggerisce la curatela di una mostra personale di Arcangelo intitolata *Archipelago* presentata al PAC nel 1987. Nello stesso anno, sempre al PAC, Gualdoni organizza anche *Interno con natura morta,* una personale di Garutti, co-curata con Pier Giovanni Castagnoli. Anche in questo caso, la mostra lascia pensare a un interesse da parte di Gualdoni già al momento delle acquisizioni. Inoltre, l'attenzione per le ricerche scultoree, soprattutto quelle caratterizzate da aspetti concettuali, è un elemento che trova spazio nei suoi interessi di ricerca del periodo e appare in sintonia con il lavoro di Garutti di quegli anni. Lo stesso artista è inoltre supportato anche da importanti gallerie d'arte, tra cui François Lambert e Massimo Minini.

Si può citare, come ultimo caso quello di Silvio Wolf, il cui percorso artistico ha inizio alla fine degli anni Settanta, ma già nel 1980 è scelto per partecipare a una mostra significativa come *Nuova Immagine* curata da Flavio Caroli, mentre nel 1983 ha una personale presso la Galleria Marconi[296]. La proposta di includere il suo nome è avanzata da Meneguzzo, particolarmente attento alla ricerca fotografica[297].

---

[294] La loro frequentazione così come il ruolo di intellettuale organico rivestito per il PSI da Barilli è ricordato da quest'ultimo. Renato Barilli, *I secondi anni Ottanta. Operazioni all'interno del Garofano*, in *Autoritratto a stampa*, Milano, Fausto Lupetti Editore, 2010. p. 265. I due inoltre già nel 1978 lavorano insieme a una monografia su Attilio Alfieri. Cfr: Renato Barilli, Flaminio Gualdoni, *Attilio Alfieri. Collages e disegni 1932-1953*, Edizioni Bora, Bologna 1978.

[295] Partecipano anche Bianchi, Ceccobelli, Dessì, Gallo, Pizzi Cannella, Tirelli. Per la mostra gli artisti aprono al pubblico i loro studi nell'ex pastificio Cerere.

[296] Crf: *Nuova immagine. Una generazione (e mezzo) di giovani artisti internazionali*, (Milano, Palazzo della Triennale, aprile - luglio 1980), a. c. Flavio Caroli, Milano, Mazzotta, 1980.

[297] Conversazione con Silvio Wolf, 3 Marzo 2021.

Gli esempi sopracitati consentono di mettere ben in luce come, nonostante le varie differenze nei percorsi individuali degli artisti, definisca incidentalmente alcuni caratteri essenziali del momento e la deliberata intenzione di presentare nomi già consolidati sulla scena artistica.

2.2.4. *Nuovi Argomenti 2 e 3*

Il secondo e il terzo appuntamento di *Nuovi Argomenti* si svolgono rispettivamente dal 3 Dicembre 1986 al 12 dicembre 1987, e dal 14 Dicembre 1989 al 14 gennaio 1990. Entrambe le mostre hanno un ruolo marginale nella programmazione rispetto alle altre esposizioni che si tengono nel periodo, in particolare *Il Cangiante* curata da Corrado Levi e le iniziative per celebrare i primi dieci anni di attività del PAC, tra cui la mostra *Arte Contemporanea per un museo. Dieci anni di acquisizioni delle Raccolte d'Arte di Milano.*

L'importanza secondaria di queste edizioni è evidente anche dall'organizzazione e dalla scelta dei luoghi di esposizione: *Nuovi Argomenti 2* è allestita nella saletta al piano superiore, mentre gli spazi principali sono dedicati a *Il Cangiante*, e la balconata ospita la mostra *Grafica Polacca Contemporanea*[298]. Per quanto riguarda *Nuovi Argomenti 3*, le opere acquisite vengono presentate inizialmente in modo sommario attraverso un video proiettato durante la mostra *Arte Contemporanea per un museo*, svoltasi dal 23 giugno al 4 settembre 1989, e quindi come parte del "censimento della situazione patrimoniale contemporanea"[299]. Successivamente, a dicembre, è inaugurata la mostra con le opere acquisite allestite a partire dalla seconda sala fino al parterre. La prima sala è infatti occupata da installazioni video che raccolgono le immagini più suggestive dei 10 anni di attività del PAC, mentre la balconata è dedicata dalla mostra *Enrico Della Torre. Opere su carta 1956-1989.*

Entrambe le edizioni, hanno dimensioni ridotte rispetto alla prima, limitandosi a esporre le opere acquisite senza ricorrere a prestiti esterni. Inoltre, nel secondo appuntamento, vengono selezionati solo nove artisti, per poi aumentare il numero a 21 nella terza e ultima acquisizione.

La documentazione relativa alle mostre manca di fotografie, progetti o annotazioni sugli allestimenti e si riduce ad alcuni fax di comunicazioni tra la direzione e gli artisti, insieme agli elenchi delle opere acquisite. Questa stessa lacunosità dei materiali si può leggere come un'ulteriore indicazione del poco interesse da parte della direzione per queste mostre, sottolineando come la

---

[298] Cfr: *Grafica Polacca Contemporanea,* Dal dopoguerra al 1986, (Milano, PAC, settembre - novembre 1986) a. c. di Alina Kalczynska e Vanni Scheiwiller, Milano, Scheiwiller, 1986.

[299] Comunicato stampa della mostra, *10 anni di acquisizioni delle Civiche Raccolte D'Arte di Milano*, Milano, s.d., Archivio del Padiglione D'Arte Contemporanea.

linea acquisitiva per arricchire le collezioni sia ormai l'aspetto preminente rispetto alla promozione o alla valorizzazione degli artisti.

La stampa, sia specializzata che generale, presta scarsa attenzione alle due edizioni; rappresenta un'eccezione la voce di Angela Vettese che dalle pagine del quotidiano "Il sole 24 ore" intitola una sua recensione *Solo giovani per musei poveri*[300] evidenziando come l'attenzione ad artisti "giovanissimi", con riferimento all'ultimo appuntamento di *Nuovi Argomenti*, da una parte si allinei a "un modello adottato in Europa da Svizzera, Francia e Germania", ma dall'altra evidenzi il tentativo di affrontare le difficoltà legate al "ridottissimo budget annuale di cui l'istituzione può disporre"[301]. La scelta ricade così su molti "under-trenta" e "purtroppo rigorosamente italiani" in "un'epoca in cui i confini dell'arte tendono a ridursi ai due soli blocchi Europa-America"[302].

Nonostante la marginalità delle mostra, si possono avanzare alcune riflessioni sugli artisti e le opere selezionate e, di conseguenza, sulla politica di acquisizione adottata in queste due edizioni. Tali scelte sembrano infatti riflettere in modo significativo i cambiamenti nelle tendenze e nei gusti che caratterizzano il decennio, nonché il passaggio di testimone tra diverse micro-generazioni di artisti considerati giovani.

Gli artisti coinvolti in *Nuovi Argomenti 2* includono Vittoria Chierici, Leonardo Fretta, Salvatore Garau, Fabrizio Corneli, Massimo Nannucci, Piero Pizzi Cannella, Marco Tirelli, Luigi Stoisa ed Eduard Habicher. Nel comunicato stampa della mostra si legge che, come nella prima edizione, l'approccio alla selezione degli artisti si basa sulla valutazione della qualità "senza alcun pregiudizio legato a tendenze artistiche o stili specifici"[303].

L'insieme degli artisti evidenzia ancora una chiara preferenza per l'utilizzo dei linguaggi tradizionali, pittura e scultura, e si concentra su giovani ma già noti nel mondo dell'arte. Un esempio di questo interesse per la pittura, più precisamente per una linea astrattista, si può osservare nell'opera *Paleette* del 1986 di Vittoria Chierici, un grande dipinto ad olio su tela che si distingue per una pittura gestuale e la tavolozza vivace giocata sui toni del giallo. Nel solco di una ricerca artistica orientata all'astrazione e all'informale, si colloca anche il lavoro di Piero Pizzi Cannella e Marco Tirelli, il primo incorporando riferimenti figurativi a oggetti di uso quotidiano su cui

---

[300] Angela Vettese, *Solo giovani per musei poveri*, "Il sole 24 ore", 2 luglio 1989.

[301] *Ibidem*.

[302] *Ibidem*.

[303] Comunicato stampa della mostra *Nuovi Argomenti 2*, Milano, s.d, Archivio Padiglione d'Arte Contemporanea. Nel comunicato stampa si menziona la progettata pubblicazione di un volume intitolato *Invito al museo d'arte contemporanea* che avrebbe dovuto comprendere tutte e nove le opere acquisite. Tuttavia, va notato che questa pubblicazione non è mai stata effettivamente realizzata.

interviene trasfigurandoli al limite della riconoscibilità (*Pochi piccoli vasi,* 1986), il secondo dedicandosi al rapporto tra forme pure, spazio del quadro e effetti luminosi per affrontare la relazione tra forma e astrazione (*Senza Titolo,* 1986). Entrambi fanno parte della cosiddetta Nuova Scuola Romana, la quale riceve apprezzamenti da critici di rilievo, in particolare Achille Bonito Oliva, e ha come punto di riferimento principale la galleria l'Attico di Fabio Sargentini a Roma.

Il torinese Luigi Stoisa intraprende una ricerca interessata soprattutto all'aspetto materico del quadro, utilizzando con curiosità esplorativa materiali quali catrame, ferro, muffe, legno, terra e colla e lasciando che sia il processo dei materiali stessi, la loro trasformazione, a determinare le forme (*Senza titolo,* 1986). Salvatore Garau fa uso di materiali compositi come oli, smalti e bitume per creare effetti materici giocati prevalentemente sui toni di nero (*Senza titolo,* 1986). Infine, Leonardo Fretta si concentra sulla creazione di opere basate su macchie e punti di colore, sperimentando contrasti luminosi e adottando una pittura gestuale (*Senza Titolo,* 1985).

Anche nell'ambito della scultura, l'attenzione è rivolta alle forme e alla loro astrazione, con un particolare interesse per come queste interagiscono con l'ambiente circostante: lo dimostrano opere quali *Cornucopia* (1985) di Fabrizio Corneli, scultura in ferro patinato modellata in una forma conica che si erge su un basamento sostenuto da due elementi verticali, o *Singolarità n.2* (1986) di Eduard Habicher, una scultura che presenta due aste di ferro che attraversano elementi di marmo e si appoggiano verticalmente a parete in un equilibrio di pesi con l'architettura.

Durante *Nuovi Argomenti 2*, Vittoria Chierici e Luigi Stoisa sono presenti anche nella contemporanea mostra *Il Cangiante*. Dati i rapporti pregressi tra i due e Levi, la loro inclusione in *Nuovi Argomenti* potrebbe essere stata influenzata proprio da quest'ultimo, che compare in più occasioni tra gli elenchi dei collaboratori del PAC.

A inizio decennio Chierici è attiva sulla scena artistica bolognese, partecipa alla prima serata enfatista organizzata da Francesca Alinovi alla galleria Neon[304], per poi prendere parte successivamente alla Brown Boveri ed essere coinvolta nella mostra *Dall'olio all'aeroplanino*, uno dei primi eventi espositivi che si tengono nello Studio di Levi. Il suo lavoro è incluso anche da Giacinto Di Pietroantonio nella panoramica sulla scena artistica bolognese pubblicata su "Flash Art" nel 1985[305]. L'anno successivo, partecipa alla mostra *Rapido Fine[306]*, svoltasi tra Ferrara e Bologna,

[304] La mostra si tiene il 28 gennaio 1983 alla galleria Neon.

[305] Giacinto Di Pietroantonio, *Giovani artisti in Emilia Romagna, "*Flash Art" n.125, Milano, Italy, 1985.

[306] *Rapido Fine*, (Ferrara, ex Calzaturificio Zenith, 18 maggio- 30 giugno 1986), Ferrara, Casalecchio di Reno Grafis Edizioni, 1986.

e prende parte all'annuale appuntamento a Radda in Chianti, *Ultime*[307], organizzato da Luciano Pistoi e Corrado Levi.

Anche Luigi Stoisa è coinvolto in alcune di queste esposizioni: nel 1984, quest'ultimo tiene la sua prima mostra personale presso la galleria Tucci Russo e, nello stesso anno, partecipa alla già citata mostra *Dall'olio all'aeroplanino*. Nel 1985, partecipa a *La festa dell'arte*[308], curata da Pistoi presso il Castello di Volpaia, e l'anno successivo al nuovo appuntamento di *Ultime*. Ancora, nel 1986, prende parte alla XI Quadriennale nazionale d'arte ed è coinvolto da Corrado Levi nella mostra *Protocolli* presso il suo studio. Parallelamente, Levi gli dedica il primo contributo della sua nuova rubrica su "Flash Art", spazio dedicato agli artisti emergenti, con un articolo che si struttura come un dialogo scherzoso e assurdo tra il giovane pittore torinese, San Francesco, Kazmir Malevic e Paolo Uccello[309].

Per le altre scelte, è evidente una coerenza con gli interessi promossi nella prima edizione di *Nuovi Argomenti*: questi artisti appartengono alla stessa generazione, operano spesso nelle stesse situazioni o provengono dagli stessi contesti culturali, come ad esempio la Scuola di San Lorenzo, e si dedicano principalmente al linguaggio pittorico e scultoreo.

A rappresentare, infatti, una selezione delle ricerche artistiche più emergenti non è tanto in questa circostanza *Nuovi Argomenti* ma *Il Cangiante*[310]. Come evidenziato da Lea Vegine, Corrado Levi è il primo "outsider" a ricevere l'incarico di organizzare una mostra internazionale da parte di un museo[311].

L'esposizione coinvolge ottanta artisti, ciascuno con differenze notevoli in termini di cronologia, provenienza geografica, poetiche e tematiche affrontate. Tra questi, troviamo sia figure storiche del mondo dell'arte che individui al di fuori del tradizionale ambito artistico. Sono inclusi, però molti "giovanissimi" artisti, "pivelli"[312], molti dei quali alla loro prima esposizione museale ma sostenuti da Levi già in varie occasioni, soprattutto con le mostre nel suo studio: Stefano Arienti, Guglielmo

---

307 Cfr: *Ultime. New Polverone,* (Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 6-21 settembre 1986), a.c Luciano Pistoi, Corrado Levi, I libri della Commenda, 1986.

308 Si tratta della prima mostra organizzata da Luciano Pistoi a Radda in Chianti. La mostra è ospitata al Castello di Volpaia e nella Commenda di Sant'Eufrosino, insieme agli spazi adiacenti, e si svolge dal 22 al 30 giugno 1985.

309 Corrado Levi, *Luigi Stoisa*, in *Flash Art*, aprile maggio 1986, n.132, pp. 59-61. Per un approfondimento sulla rubrica di Levi si rimanda al contributo di chi scrive: *Nuovi possibili paradigmi critici e interpretativi negli anni Ottanta: la rubrica di Corrado Levi su Flash Art*, in *Armi improprie. Lo stato della critica d'arte in Italia*, op.cit., pp. 284-286.

310 *Il Cangiante,* (Milano, Padiglione di Arte Contemporanea, dicembre 1986-gennaio 1987), a. c. Corrado Levi, Milano, Nuova Prearo Editore, 1986.

311 Lea Vergine, *E io la chiamo cangiante*, "Panorama", 30 novembre 1986, pp.143-144.

312 Idem, *Mostra il Cangiante 18-12-1986*, trascrizione da nastri audio consultabile su www.neromagazine.it o nella traduzione inglese "Nero", n. 34, estate 2014, pp. 47-62.

Aschieri, Augusto Brunetti, Riccardo Camoni, Antonio Catelani, Vittoria Chierici, Mario Dellavedova, Carlo Guaita, Amedeo Martegani, Luigi Mastrangelo, Marco Mazzucconi, Pierluigi Pusole, Luigi Stoisa e Bruno Zanichelli.

Come nota lo stesso curatore si tratta di "una cosa straordinaria per una mostra in un museo di questo tipo". Nell'idea di Levi, che in questa mostra raccoglie i suoi maggiori interessi e mette in campo il suo approccio teorico, si tratta delle "scommessa di utilizzare il museo come rivelazione di artisti e non come consacrazione a posteriori o come occasione per artisti già famosi…". Una prospettiva dunque ben diversa, rispetto a quella che guida la linea acquisitiva.

La freschezza e la tempestività di alcune scelte di Levi sono riconfermate dal fatto che, due anni dopo, passato quindi un lasso di tempo che ne comprova la validità del lavoro, alcuni di questi stessi artisti sono selezionati per l'acquisizione nel terzo appuntamento di *Nuovi Argomenti.*

A essere scelte per quest'ultima edizione sono le opere di Maurizio Arcangeli, Stefano Arienti, Salvatore Astore, Fausto Bertasa, Luigi Carboni, Manlio Caropreso, Daniela De Lorenzo, Mario Dellavedova, Gabriele Di Matteo, Carlo Guaita, Massimo Kaufmann, Amedeo Martegani, Marco Mazzucconi*,* Alfredo Pirri, Luca Quartana, Sergio Regalzi, Marco Nereo Rotelli, Bernhard Rüdiger, Giorgio Vicentini.

La mostra segna un cambio di direzione significativo nella linea acquisitiva riflettendo l'evoluzione stessa dei linguaggi che si verifica nel panorama artistico italiano dopo la metà del decennio, dove gli artisti tornano a vagare liberamente tra media e discipline diverse. Si assiste infatti a un "raffreddamento dell'astrazione, un ludismo che sconfina in una sorta di disillusione, talora di cinismo […]"[313].

È importante notare che, contemporaneamente, si verifica anche un cambiamento ai vertici del PAC. Nel 1988, Gualdoni assume la direzione della Galleria d'Arte Moderna di Modena, aprendo così la strada a Meneguzzo per una maggior influenza nelle scelte di acquisizione. Sempre a partire dal 1988, Meneguzzo diviene responsabile della sezione milanese della neonata rivista "Contemporanea", dimostrando un impegno costante nell'aggiornamento sul panorama artistico anche emergente.

La maggior parte degli artisti selezionati per l'acquisizione sono attivi a Milano, mentre alcuni provengono da altre regioni ma partecipano frequentemente alle mostre milanesi come nel caso di Catelani, De Lorenzo e Guaita ma anche Pirri. Inoltre si deve evidenziare come molti degli artisti coinvolti nella mostra prendano parte proprio l'anno precedente, nel 1988, a mostre di rilievo, prime

[313] *Il PAC brinda ai 10 anni di vita e si regala una mostra*, "Il Giorno", 3 gennaio 1990.

fra tutte *Geometrie Dionisiache* a cura di Lea Vergine e la mostra *Davvero* a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, Giacinto Di Pietrantonio e Angela Vettese.

Nuovi Argomenti 3 rappresenta un panorama artistico più eterogeneo rispetto al passato, non si limita più alla pittura e alla scultura astratta o informale, ma abbraccia l'uso di diversi linguaggi e materiali, inclusi quindi la pittura e la scultura, che si caricano di una componente concettuale svincolata dagli elementi politici, dal rigore e dall'approccio analitico tipico di molte ricerche degli anni Settanta, per caricarsi invece di ironia.

L'arte espressionista e le immagini sentimentali cedono il passo a un'arte più fredda e meditata, quasi 'mentalistica' come dimostra *Digitals* (1988) di Fausto Bertasa, il cui titolo allude al digitale, ma che è composta da materiali plastici e numeri dipinti manualmente, creando una contraddizione che mette in luce il ruolo dell'elemento numerico come base della comunicazione contemporanea. Anche in *Venator intrepidus* (1987) di Mario Dellavedova, si nota un gioco di contrasti tra il titolo e l'opera: al sapore anticheggiante e solenne del primo, si contrappone l'humor di una rappresentazione di quattro cani dipinti su tela, affiancati da delle cartoline postali. A queste si aggiunge la scritta tautologica rispetto alla rappresentazione visiva "Cane olio con a quattro sedici cartoline dipinti", a sottolineare una diversa dimensione dell'opera. Amedeo Martegani presenta *Paesaggio del Cadore* (1989), quadro non figurativo e dalle piccole dimensioni, esito delle sovrapposizioni di lunghe pennellate che creano bande di colore che vanno dai toni dell'azzurro al grigio, passando dal verde, fino al rosso aranciato. Per un artista autodidatta come Martegani, la naiveté tecnica dell'opera diviene espressione della scoperta e del piacere del fare pittura, rivendicando anche in seno al linguaggio pittorico una libertà di espressione rispetto alle restrizioni imposte dalla perizia tecnica tradizionale. Al contrario, Giorgio Vicentini presenta *Turbare l'orizzonte* (1989), composta da due tele monocrome con chiari accenti minimalisti. Vicentini inizia il suo lavoro artistico a metà degli anni Settanta, circa dieci anni prima rispetto agli artisti menzionati sopra, il che dimostra, nuovamente, come la rilevanza di certe ricerche in questo contesto dipenda più dalla loro pertinenza e aderenza alle tendenze del momento, piuttosto che dall'essere giovani, ovvero dall'età anagrafica degli artisti stessi.

In altre opere riemergono elementi installativi, pratiche di prelievo oggettuale e l'uso della fotografia come mezzi espressivi paritari rispetto alla pittura e alla scultura. In *Appendere Joseph Kosuth, Thesaurus,* Maurizio Arcangeli espone il dizionario di sinonimi Collins Paperback Thesaurus protetto da vetro, evocando l'eredità di Kosuth nella riflessione sul linguaggio e nell'arte concettuale, il tutto con un tocco di ironia.

Massimo Kaufmann presenta *Annunciazione* (1987-1988) stampa fotografica che documenta un'installazione dell'artista composta da tre pesi in ghisa allineati orizzontalmente, il più grande di tonalità blu, al centro il più piccolo in oro e infine uno rosso di media grandezza, una trasposizione concettuale dall'*Annuciazione* di Beato Angelico e quindi un tentativo di confrontarsi con una delle iconografie più fortunate della storia dell'arte attraverso un approccio di riduzione a termini essenziali. *Non torno a casa* (1988-1989) di Bernhard Rüdiger si compone di dodici quadrati irregolari connessi attraverso una struttura di piombo, sui quali è impressa un'immagine in rilievo che rappresenta il volto dell'artista, creata mediante un processo di fusione in peltro di una versione precedente dell'opera, *Maschera*, ritratto impresso in argilla cruda. L'artista è quindi attento alla scoperta delle potenzialità formali ed espressive della materia a contatto con la sua stessa fisicità, con un interesse concettuale legato alla corporeità dell'individuo-artista e alla fisicità dei materiali.

In bilico tra scultura, installazione e prelievo oggettuale si colloca l'opera *Turbine antologia* (1989)[314]di Stefano Arienti. Attraverso una manipolazione attenta e metodica che coinvolge l'arcuazione dei dorsi dei volumi e la piegatura delle pagine, l'artista realizza nove sculture che ricordano le pale montate sull'albero roteante tipico delle turbine. Le modalità manuali di realizzazione conferiscono agli elementi forme variabili a cui si aggiunge il carattere cromatico delle pagine. Nonostante la loro staticità, grazie alla conformazione che evoca il movimento rotatorio, queste opere appaiono animate da un intrinseco dinamismo. Le *Turbine* sono rappresentative dell'approccio ludico dell'artista alla realtà: il gioco, la semplicità e ripetitività dei gesti sono impiegati come modalità alternativa per affrontare le complessità, rivelando così la ricchezza nascosta nelle piccole cose. Allo stesso tempo, emerge la fascinazione di Arienti per le potenzialità trasformative sia fisiche che concettuali di materiali comuni attraverso interventi elementari.

Un discorso a parte deve essere riservato alle ricerche nel campo della scultura, che anche nella seconda metà degli anni Ottanta si conferma come uno dei terreni più fertili su cui gli artisti desiderano confrontarsi. Molte delle opere sembrano orientate verso un tipo di scultura neo-minimalista, che si distacca dall'attenzione materica e processuale per gli elementi costituenti e si allinea a un approccio più moderato e concettuale. Questa nuova tendenza si contraddistingue per strutture elementari e per la semplicità delle forme, differenziandosi però, il più delle volte, dall'antiespressività, impersonalità e freddezza associate alla scultura minimale degli anni Sessanta.

[314] Nel 2008, l'opera *Turbine Antologia* è stata sottoposta a un significativo processo di restauro, comprensivo della progettazione di un adeguato sistema di conservazione ed esposizione.

Le opere acquisite mostrano un interesse per lo spazio e l'interazione dialettica tra scultura e architettura. Non stupisce dunque che questo interesse spaziale all'origine della pratica scultorea, si evolva in seguito nel lavoro di molti degli artisti coinvolti, come Mazzuconi, Pirri, Guaita e De Lorenzo, in un allargamento a varie discipline tra cui fotografia, installazione, video e performance.
In Carlo Guaita, la fascinazione per l'astrazione geometrica è alimentata dal suo interesse per il pensiero razionale e scientifico della modernità, che lo spinge a reinterpretare la forma della griglia modernista: l'opera *Senza Titolo* (1989), scultura di ringhiera in lamiera e ferro appesa a parete, riflette infatti l'interesse dell'artista per le relazioni tra dimensioni, peso e materiali. Ancora, in S*quadre Plastiche* (1989) di Alfredo Pirri l'elemento geometrico della squadra è scomposto in tre tavole rettangolari esposte a parete e laccate uniformemente di bianco con il retro del telaio in rosso. Quest'ultimo crea un contrasto con la staticità e la freddezza geometrica, apportando il maggior colore e coinvolgimento della pittura.
Un diverso senso plastico delle forme emerge dal lavoro di Manlio Caropreso, *Foia Tollenone* (1987), opera astratta di notevoli dimensioni (240x190x23 cm) realizzata attraverso la modellazione dell'alluminio per conferire un aspetto dinamico e tridimensionale. In modo non troppo dissimile, la ricerca di Salvatore Astore si concentra sulla creazione di un linguaggio di forme ispirate alle strutture organiche, come si può notare in *Volta Cronica* (1989), scultura realizzata in acciaio inox anch'essa su vasta scala (150 x 360 x 15 cm), pensata per essere esposta a parete. Quest'opera si inserisce nell'indagine dell'artista sulla plasticità delle forme; a differenza delle ricerche minimaliste, con cui condivide l'uso di materiali industriali e l'attenzione per la creazione di opere con un impatto spaziale, la produzione scultorea di Astore si caratterizza per un interesse per la forma organica strutturale e per una sensibilità artigianale con cui lavora i materiali.
Un lato più concettuale delle indagini nel campo della scultura, pur presentando un tocco di ironia, emerge in *Chance di un capolavoro* (1988) di Marco Mazzucconi, composta da due elementi in ferro, un'incudine e una putrella lunga sei metri, disposti orizzontalmente a parete. Gli elementi che compongono l'opera sono pensati dall'artista come embrionali, ma con il potenziale di diventare, come implicitamente indicato dal titolo, capolavori d'arte attraverso il suo stesso intervento e l'osservazione dello spettatore. Si tratta di una prima opera di una serie più ampia, iniziata proprio nel 1988 e che si concluderà nel 1995, che vede l'impiego di materiali sempre diversi ma che parte dall'assunto concettuale, di memoria duchampiana, di un potenziale trasformativo intrinseco ai materiali che compongono la scultura dove è l'atto creativo, mentale dell'artista a renderli opera.
Il percorso di *Nuovi Argomenti* si chiude il 14 gennaio 1990, e da quel momento non si registrano ulteriori iniziative da parte del CIMAC o del Padiglione d'Arte Contemporanea per quanto riguarda

le nuove generazioni di artisti. L'attenzione verso i giovani artisti prosegue con l'istituzione del Settore Giovani del Comune di Milano, un nuovo assessorato incaricato di promuovere una vasta gamma di attività, tra cui sport, tempo libero, associazionismo e, appunto, arte. Inoltre, il Circuito Giovani Artisti Italiani, istituito nel 1989 per coordinare le attività di sviluppo e sostegno dell'arte contemporanea in risposta all'aumento significativo di partecipazione al settore, avvia in diverse città, tra cui Milano, il *Progetto Giovani,* un programma che comprende una serie di iniziative, dalle conferenze alle rassegne, rivolte a figure sotto i trentacinque anni[315].

Nel 1992, Garberi inizia a dedicarsi alla cura delle collezioni della Banca Commerciale Italiana. Il 27 luglio 1993, un attentato di matrice mafiosa in via Palestro provoca la morte di cinque persone, numerosi feriti e la quasi completamente distruzione del PAC. L'evento, denominato dalla stampa come la tragedia di via Palestro, ha un impatto profondo sulla storia di Milano e dell'intera nazione, rappresentando un momento cruciale per l'impegno nella lotta alla mafia. Altresì influenza il futuro del PAC, che sarà ricostruito secondo l'architettura originale per riaprire le proprie porte al pubblico solo nel 1996.

2.3. *Besanaottanta,* 1986 - 1988

2.3.1. Il progetto

Il 5 marzo 1986 vengono inaugurate *Nuovo Futurismo* e *Post-astrazione*, primi due appuntamenti del ciclo di mostre *Besanaottanta – situazioni e protagonisti* organizzate dalla sezione Ripartizione Cultura e Spettacolo del Comune di Milano. Fin dalla sua origine *Besanaottanta* si presenta come un progetto di durata biennale, a cura di Renato Barilli e Flavio Caroli, teso alla promozione di eventi espositivi dal carattere sperimentale[316]. A questa data i due critici e storici dell'arte vantano

[315] Consulente per le arti visive per il Progetto Giovani del Comune di Milano è Roberto Pinto. Dal 1994, all'interno di questo contesto, cura la serie di conferenze *La generazione delle Immagini,* promosse dalla Triennale di Milan l'Accademia di Brera e il Comune di Milano. Cfr: *Circuito Giovani Artisti Italiani*, in *Arte giovane in Italia: 1985-1995*, Torino Ufficio Grafica & Stampa, s.d., p. 3.

[316] L'aggettivo 'sperimentale' con riferimento al nuovo ciclo di mostre compare già nei primi fax riguardanti la programmazione: "Potremmo iniziare di lì, quanto prima la sperimentazione, in attesa che si liberi la Besana". Fax inviato da Renato Barilli all'Assessore Guido Aghina. Settore Cultura, Milano, 7 giugno 1984, Archivio del Comune di Milano. Ancora nel fax di presentazione del progetto di legge: "ci permettiamo di sottoporre alla vostra attenzione il presente progetto per un'attività sperimentale nel campo dell'arte contemporanea da tenersi alla Rotonda della Besana nel prossimo anno (1985)". Fax inviato da Renato Barilli e Flavio Caroli al Sindaco Carlo Tognoli e all'Assessore Guido Aghina, Milano, 29 giugno 1984, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/ cultura, Classe 6, Eventi culturali.

rispettivamente molte mostre realizzate, pubblicazioni ed interventi di vario tipo inerenti all'arte contemporanea ma soprattutto significativi rapporti lavorativi con il Comune di Milano[317].

Della possibilità di dedicarsi a un nuovo progetto espositivo si inizia a parlare fin dal giugno 1984: in chiusura a un fax indirizzato da Renato Barilli all'assessore alla cultura in carica Guido Aghina dedicato ad un lungo chiarimento sulla mostra *Arte di Frontiera*[318]*,* allestita alla galleria del Sagrato di Milano lo stesso anno, si precisa che saranno inviate quanto prima le proposte per un ciclo di mostre da poter realizzare alla Rotonda di via Besana e, come richiesto dall'assessore, una nota introduttiva[319]. Forti di "qualche incitamento informale"[320] già pervenuto, il 29 giugno Barilli e Caroli inviano dunque al Comune di Milano un programma di mostre piuttosto puntuale pensato per il 1985. Come luogo deputato allo svolgersi delle esposizioni viene indicato sempre lo spazio della Rotonda della Besana tranne che in chiusura dove si precisa che "il presente progetto può valere i tutto o in parte, anche in riferimento allo spazio della galleria del sagrato"[321]. Barilli indica fin da subito come possibile alternativa il Sagrato, "uno spazio estremamente utile e funzionale" dove poter iniziare la programmazione in attesa che si liberi la Rotonda di via Besana[322]. L'apparente indifferenza del critico bolognese per il luogo destinato alla realizzazione delle mostre è giustificata dalla sua volontà di iniziare quanto prima l'attività: successivamente Barilli insiste perchè si possa avviare il progetto già nel corso della "prossima stagione", con riferimento all'autunno 1984, o "almeno nei primi mesi 1985", evidenziando come diversamente si presenti la difficoltà di programmare su un orizzonte temporale esteso. Il suo timore è infatti che la Ripartizione Cultura del Comune possa assumere altri impegni per la stagione 1985-86, il che provocherebbe un ulteriore rinvio della rassegna. Da qui l'invito del critico a considerare anche l'ipotesi di sfruttare la Galleria

---

317 Il curriculum dei due critici è ricordato dagli stessi in apertura al fax di presentazione del progetto. Fax inviato da Renato Barilli e Flavio Caroli al Sindaco Carlo Tognoli e all'Assessore alla cultura e spettacolo del Comune di Milano Guido Aghina, Milano, 29 giugno 1984, Archivio del Comune di Milano. Per maggiori informazioni sull'iniziativa *Milano 80* Cfr. Giuseppe Di Leva, Carlo Tognoli, *La cultura come terapia. Le attività culturali del comune di Milano dal 1976 al 1986*, Milano, L'Ornitorinco, 2010.

318 Per maggiori informazioni si veda: *Arte di frontiera. New York Graffiti,* (Milano, Sagrato del Duomo, giugno - agosto 1984), a c. di Francesca Alinovi, Milano, Mazzotta 1984

319 Fax inviato da Renato Barilli a Guido Aghina, Bologna, Milano, 7 giugno 1984, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

320 Fax inviato da Renato Barilli e Flavio Caroli a Carlo Tognoli e a Guido Aghina, Milano, 29 giugno 1984, Archivio del Comune di Milano. In un fax precedente infatti l'assessore Aghina confermava la sua volontà di esaminare un progetto più dettagliato sia dal punto di vista economico che di possibilità di realizzazione nel tempo. Fax inviato da Guido Aghina a Renato Barilli e Flavio Caroli, Milano, 20 giugno 1984, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

321 Fax inviato da Renato Barilli e Flavio Caroli a Carlo Tognoli e Guido Aghina, Milano, 29 giugno 1984, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

322 Fax inviato da Renato Barilli a Guido Aghina, 12 luglio 1984, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

del Sagrato convinto che "nell'una o nell'altra sede si possano reperire dei buchi che consentirebbero l'avvio del nostro ciclo". La soluzione ultima sarà tuttavia quella di attendere gli spazi della Rotonda di via Besana, libera dal 20 febbraio 1986[323], così da ospitare con continuità i diversi appuntamenti.

Nel testo di presentazione per *Besanaottanta* che, a questa data, non ha ancora assunto tale denominazione[324], il progetto è indicato come "un'attività di carattere sperimentale e informativo nell'ambito dell'attualità"[325] teso ad inserirsi nel sistema espositivo promosso dal Comune. I due critici precisano infatti come al polo centrale di Palazzo Reale spetti il compito di svolgere grandi mostre di carattere storico o, in alternativa, un'attività finalizzata a valorizzare la collezione delle raccolte civiche. Secondo tale impostazione rimane però escluso "il settore dei lavori in corso, della sperimentazione e della ricerca, ad opera soprattutto delle nuove generazioni", una lacuna che la programmazione da loro proposta diversamente vorrebbe colmare; a tal proposito Barilli e Caroli aggiungono però che la linea di ricerca incentrata sulle esperienze artistiche giovanili non escluderebbe la presenza di momenti dedicati a figure più mature così come non vi sarebbero limitazioni nella scelta degli artisti da un punto di vista geografico. Indicazioni queste ultime che sembrano utili a garantire ai due critici un raggio di azione così ampio da non poter essere vincolante nelle future scelte espositive.

Inizialmente Barilli e Caroli presentano tre filoni tematici dedicati rispettivamente alle "situazioni", ai "protagonisti" e agli "ospiti". Il primo focus è dedicato ad artisti che stanno affrontando tematiche, problematiche o questioni tecniche che caratterizzano la contemporaneità; l'obiettivo di ogni ciclo di mostre, indicato significativamente come "rubrica", è di individuare con prontezza certi "fenomeni, e anzi di aiutarli a costituirsi". Sono riportate sei situazioni che potrebbero essere esposte nel corso del 1985: una prima dedicata all'immagine elettronica, una seconda tesa ad indagare le ricerche della West Coast intesa come faccia altra, rispetto "al versante più europeizzato

---

323 Fax inviato da Nicola Abbagnano, Assessore alla cultura e spettacolo del Comune di Milano, a Flavio Caroli, 20 Febbraio 1986, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

324 Secondo quando conservato nella documentazione d'archivio, il titolo dato alla rassegna compare per la prima volta in un fax inviato da Flavio Caroli riguardante la conferma di presentare come primi due appuntamenti Nuovi Futuristi e Post-Astrazione. Si segnala che qui il progetto non è ancora indicato con la dicitura ultima di *Besanaottanta* ma come Besana '80, con un piuttosto chiaro riferimento a "Milano 80" organico programma di eventi culturali promossi dal Comune di Milano sul finire degli anni Settanta alla cui ideazione e realizzazione Barilli e Caroli avevano contribuito.
Fax inviato da Flavio Caroli a Nicola Abbagnano, 2 Febbraio 1986, Archivio del Comune di Milano. Per maggiori informazioni sull'iniziativa *Milano 80* Cfr. Giuseppe Di Leva, Carlo Tognoli, *La cultura come terapia. Le attività culturali del comune di Milano dal 1976 al 1986*, Milano, L'Ornitorinco, 2010.

325 Fax inviato da Renato Barilli e Flavio Caroli a Carlo Tognoli e Guido Aghina, Milano, 2 luglio 1984, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali. Le citazioni tra virgolette che seguono, dove non indicato sono tratte dal medesimo documento.

e ‘occidentale' di New York”. Ancora, si propone di affrontare il ritorno al medium pittorico del Nuovo Futurismo che i due curatori indicano come un fenomeno tipico del contesto milanese. Successivamente viene proposto un possibile momento destinato agli artisti di matrice concettuale degli anni Settanta e a come questi hanno continuato a sviluppare la loro ricerca nella contemporaneità. Un ultimo spazio sarebbe infine dedicato alla Figuration Libre di area francese intesa da Barilli e Caroli come una controproposta rispetto a quanto si verifica nel panorama italiano[326].

Al contrario, il secondo filone tematico proposto è dedicato a mostre personali di artisti “significativi nel dibattito attuale, di cui sono stati ispiratori o fondatori, o a volte oppositori coraggiosi e determinati”. Vengono indicati sei nomi: Vincenzo Agnetti, Giuseppe Guerreschi, Mario Merz, Salvo, Mauro Staccioli e Emilio Tadini.

È precisato come non si tratti di mostre ampie o retrospettive ma di scelte “molto vivaci e dinamiche”.

La sezione *Ospiti*, è concepita come uno spazio libero in cui presentare mostre proposte da enti pubblici stranieri inerenti all’attività fin qui proposta. Si tratta di un momento per così dire ‘flessibile’ nella sua realizzazione che risponde ad una politica di contenimento dei costi dal momento che le mostre ospitate prevedono un impegno economico certamente inferiore rispetto a quelle prodotte in proprio. In effetti nell’intera stesura del programma i due critici si confrontano con quello che definiscono il “problema cruciale” di questi eventi espositivi ovvero la spesa necessaria per la loro realizzazione: la promessa è quella di contenere il più possibile costi purché ciò non incida sulla qualità delle singole mostre.

Tra gli interventi indispensabili da inserire nelle spese, è citata fin da subito la revisione dell’allestimento della Rotonda della Besana. Il luogo è in effetti uno spazio complesso e dai caratteri estremamente connotati: ex chiesa tardobarocca, la parte principale dell’edificio presenta una pianta a croce greca con bracci di misura uguale suddivisi in tre navate da otto pilastri in pietra disposti parallelamente a sorreggere una copertura a capriate lignee. All’incrocio dei bracci si eleva infine la cupola ottagonale. Il riadattamento di tale ex luogo di culto in sede espositiva, si vedrà essere in più occasioni affidato all’architetto Achille Castiglioni con il compito di articolare lo spazio in forme duttili che tengano conto delle diverse necessità delle mostre.

---

326 La prima mostra ufficiale della corrente francese riconosciuta come *Figuration libre* si tiene nel 1982 alla Galerie d'Art Contemporain des Musées de Nice con una mostra dal titolo *L'air du temps* in cui espongo Jean Charles Blais, Remy Blanchard, François Boisrond, Robert Combas, Denis Laget, Herve Di Rosa, Georges Rousse.

L'avvio del progetto è atteso per l'anno 1985 e conta un totale di 18 mostre, prevedendo le inaugurazioni delle tre rubriche in contemporanea: una situazione, un protagonista e un ospite. Tuttavia quest'ultima voce, dato il suo stesso carattere più occasionale, è indicata fin da subito come un appuntamento che potrà in alcune occasioni mancare anche a causa degli esigui spazi della Rotonda, probabilmente interamente necessari per ospitare le altre due mostre.

Ad accompagnare le esposizioni è prevista la pubblicazione di una serie di cataloghi agili ma omogenei nella veste grafica e nel formato così da manifestare, anche attraverso le scelte editoriali, "il carattere organico e continuativo" dell'attività espositiva. La realizzazione dei cataloghi è sempre affidata alla casa editrice Electa che, nonostante le varie occasioni in cui la possibilità della sua collaborazione con il Comune sembra venir meno, è raccomandata di volta in volta da Barilli e Caroli proprio per la necessità, particolarmente sentita dai critici, di garantire massima continuità alla linea editoriale[327]. Nel corso del biennio vengono così pubblicati undici cataloghi, numero pari a quello delle mostre poi effettivamente realizzate, e, nonostante la naturale diversità di alcuni elementi grafici, questi presentano fin da un primo sguardo alcuni caratteri analoghi come la copertina in cartoncino plastificato o la scritta *Besanaottanta*, dal font semplice e tendenzialmente di colore bianco, posizionata in alto al centro della pagina sopra al titolo specifico della mostra.

In conclusione al documento di presentazione di *Besanaottanta* i due precisano come ritengano proprio del loro incarico l'individuare i temi delle varie mostre ma non assumerne direttamente la cura scientifica. L'intento sarebbe infatti quello di affidare in base all'occasione espositiva il ruolo di curatore a specifiche personalità di riferimento sul tema affrontato, ma tale proposito non sarà mai attuato.

---

[327] Le prime difficoltà nei rapporti con la casa editrice Electa si riscontro durante la realizzazione del terzo ciclo di mostre (la personale di Giuseppe Guerreschi, e la collettiva *Nuova geometria*). Inizialmente Electa si era impegnata a stampare tutti i cataloghi previsti per il biennio a titolo gratuito in un quadro di un accordo generale col Comune poi sfumato. La casa editrice avanza così in seguito richieste di acquisto di una parte dei cataloghi da parte del Comune stesso e una parziale copertura delle spese di produzione. Il repentino cambiamento da parte di Electa provoca pertanto alcune difficoltà nella possibile gestione dei fondi comunali nonché nella direzione della linea editoriale. Saranno avanzate da Barilli e Caroli alcuni ipotesi di compromesso per garantire la continuità delle pubblicazioni.
Significativo è quanto si legge in un fax inviato da Renato Barilli per i preparativi delle due ultime mostre della rassegna: "mi permetto di sottolineare l'opportunità (per non dire la necessità) che le due prossime manifestazioni del ciclo di *Besanaottanta* (la 'situazione' curata da F.Caroli e il 'protagonist'", cioè Salvo, da me curato) abbiano i rispettivi cataloghi stampati dal medesimo editore, e che, più ancora, tale editore sia il medesimo di tutti i cataloghi precedenti del ciclo, cioè l'Electa. Ciò è indispensabile per salvaguardare i caratteri tipografici già adottati nelle manifestazioni precedenti. Oltretutto, il ricorso all' Electa consentirebbe di abbreviare i tempi di realizzazione dei cataloghi stessi, laddove una gara di appalto li allungherebbe". Fax di Renato Barilli a Luigi Dadda, Assessore alla cultura, Bologna 8 Settembre 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

2.3.2. “Gestire l’arte senza clientele”. Tra politica e polemiche

La scelta di affidare a Renato Barilli e Flavio Caroli la gestione dell’attività espositiva da svolgere presso la Rotonda della Besana per un periodo continuato di due anni suscita fin da subito accese polemiche sul rapporto tra potere politico e gestione delle sedi culturali milanesi.

In data 29 gennaio 1986 viene trasmessa all’Ufficio del Consiglio Comunale l’interrogazione a firma di due consiglieri esponenti di Democrazia proletaria, Basilico Rizzo e Fabio Treves, rivolta al Sindaco Carlo Tognoli e all'Assessore alla Cultura Nicola Abbagnano per verificare la veridicità dell’assegnazione dell’incarico ai due critici nei termini sopra indicati[328]. Più precisamente si chiede se siano stati valutati i progetti di spesa delle singole mostre che, a detta dei due consiglieri, saranno decise con “incontrollata autonomia” dai suddetti critici. Ancora si chiede se sia stata considerata la diversa possibilità di distribuire un incarico di così lunga durata tra i numerosi professionisti milanesi. I due consiglieri aggiungono di valutare la possibilità che l’Assessore diventi, come in passato, l’Ente che delibera volta per volta mostre e manifestazioni con l’appoggio della Commissione Culturale del Consiglio, senza “deleghe in bianco a pur autorevoli esponenti della cultura artistica nazionale”. Infine, sono chieste delucidazioni sull’incarico all’architetto Achille Castiglioni per modificare l’architettura della Rotonda della Besana; il riferimento è in particolare alla presunta volontà dei due critici di costruire un soppalco abitabile come ufficio per le loro attività.

La risposta a tale interrogazione consigliare arriva il 4 marzo 1986 a firma di Elio Santarella dell’Ufficio Mostre che chiarisce più questioni sollevate da Rizzo e Treves[329]: si legge infatti la precisazione circa il conferimento dell’incarico ai critici Barilli e Caroli avvenuto in data 21 gennaio 1986 per gli anni 1986/87 con il fine di realizzare un programma espositivo di cui viene presentato il dettaglio del primo anno. Soprattutto è evidenziato come il costo delle prime due mostre abbia una cifra contenuta[330], presupponendo che le altre in programma avranno costi analoghi. Nella risposta si puntualizza anche come l’incarico a Castiglioni sia limitato alla realizzazione di strutture mobili, dei pannelli, e che non è prevista nessuna modifica all’architettura della Rotonda.

---

[328] Interrogazione rivolta al Sindaco e all’Assessore alla Cultura a firma dei consiglieri Basilico Rizzo e Fabio Treves, Milano, 29 gennaio 1986, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

[329] Fax inviato da Ufficio Mostre nella persona di Elio Santarella, Milano, 4 marzo 1986, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

[330] La cifra prevista ammonta a 60.000.000 per le prime due collettive con 18 artisti provenienti da diverse città italiane. *Idibem*.

Il tempismo con cui avviene tale risposta lascia però ampiamente spazio alla diffusione della notizia dell'interrogazione e al suo conseguente dibattito pubblico; la messa in discussione dell'incarico affidato a Barilli e Calvesi genera un grande interesse nelle diverse testate giornalistiche e le precise perplessità sollevate da Rizzo e Treves si traducono fin da subito in un generale attacco alla politica culturale intrapresa dal PSI, colpevole di favorire professionalità di area socialista. Del resto a questa data i due critici in questione sono dichiaratamente schierati con il partito di maggioranza.

A inasprire i malumori si aggiunge il caso dell'artista Enrico Baj, noto esponente socialista, al quale il Comune aveva concesso lo spazio di Palazzo Dugnani per ospitare una collezione delle sue stampe e assemblaggi, donata al comune stesso. L'episodio genera un'ulteriore interrogazione in consiglio comunale, alimentando i malumori.

Un primo articolo su "La Repubblica" a firma di Luisa Somaini riporta le due notizie sotto il titolo provocatorio *Largo all'arte targata Garofalo*[331] alludendo appunto al clientelismo del PSI. Il testo fa luce su come a sollevare le due interrogazioni sia soprattutto Raffaele De Grada consigliere di DP, docente all'accademia di Brera e personaggio noto nel settore. A sostegno della richiesta di delucidazioni avanzate, Somaini ricorda come Barilli sia "testa di diamante del PSI", Caroli "da pochi mesi confluito nelle file del garofano dopo aver militato per anni nel PCI", ed infine Enrico Baj "socialista da sempre". Da una parte quindi l'accusa di aver voluto affidare a due sole persone entrambe del PSI la gestione di una sede espositiva, dall'altra di aver garantito un altro spazio per un artista anch'egli socialista. In riferimento a quest'ultimo sono riportare le parole pungenti di De Grada su come "se bastasse donare al Comune cento fogli di grafica per avere un museo allora saremmo rovinati, tutti ne vorrebbero uno"[332].

Sul caso Baj si esprime con toni piuttosto accesi e contrariati anche il pittore Piero Dorazio che, se da una parte condivide l'ambizione di vedere le proprie opere esposte in un museo insieme ai capolavori di altri artisti "come coronamento di una carriera", dall'altra non comprende "l'aspirazione lunatica di un artista vivo e vegeto" a voler esporre le sue sole opere e rimanda tale atteggiamento ad una grave crisi di valori e "profonda insicurezza" tra gli artisti stessi: "Questa ambizione simboleggia il desiderio di chiudersi in sé stessi" afferma Dorazio, mentre ancora

---

331 Luisa Somaini, *Largo all'arte targata Garofano*, "La Repubblica", Febbraio 1986.

332 Interessante notare anche la posizione di Mercedes Garberi sul caso Baj, sostanzialmente allineata al parere di De Grada. La direttrice sostiene di aver proposto a Baj di dedicare una saletta al CIMAC, quindi a Palazzo Reale, dato che le uniche sale personali sono su Melotti e Fontana. Si sarebbe trattato di una sala dove esporre a rotazione i suoi lavori di grafica e multipli. Baj avrebbe rifiutato. Quest'ultimo spiega "Qui a Milano mi avevano promesso una sala alla Galleria d'arte moderna dove poi è subentrato il Pac, in seguito Ogliari mi ha promesso uno spazio nelle sale restaurate di Palazzo Reale. Nulla di fatto anche lì. Infine mi ha offerto Palazzo Dugnani, non tutto si badi bene, solo i 40 metri quadri del pianoterra per esporre a rotazione la mia opera grafica. Parola d'artista: mi autopensiono e voglio un museo tutto mio. Dovevo dire di no". *Ibidem.*

alimenta la polemica contro la decisione del Comune interrogandosi su a chi spetti "il privilegio di porre le corone dall'oro sulla testa dell'uno anziché dell'altro artista"[333].

A interessarsi tempestivamente a tali vicende è anche "L'Unità" che si limita a riportare la notizia di un'ulteriore interpellanza firmata da Giovanni Lanzone e Maria Luisa Sangiorgio, entrambi esponenti del Partito Comunista, presentata in consiglio comunale il 3 febbraio 1986 proprio a seguito delle due interrogazioni[334]. Sulla decisione di destinare a Palazzo Dugnani la donazione di Baj i due consiglieri richiedono informazioni circa la presentazione di eventuali alternative che potrebbero essere state considerate e successivamente respinte, così da poter valutare a pieno la correttezza della decisione. Il problema infatti pare non riguardare il valore della donazione, quanto la necessità di trovare una sede soddisfacente senza intervenire in modo vincolante su una parte di una complessa e storica struttura. A questa data, inoltre, risulta ancora incerta la funzione definitiva di Palazzo Dugnani: Lanzone e Sangiorgio ricordano come nella passata legislatura fossero state avanzate diverse ipotesi di impiego del luogo come museo della moda o sede del circolo della stampa ma non si fosse arrivati a un provvedimento. Sulla decisione di assegnare la gestione della programmazione espositiva della Rotonda della Besana a Barilli e Caroli, i due consiglieri comunali si dichiarano "fortemente critici" chiedendo di conoscere al più presto il piano delle esposizioni che saranno presentate. Una certa perplessità trapela anche riguardo al rapporto tra quanto previsto dalle nuove esposizioni e la struttura del Padiglione d'Arte Contemporanea, poiché entrambe destinate ad alternare rassegne storiche e sperimentazioni metodologiche. L'interpellanza dei due consiglieri si conclude sostenendo come tali scelte mettano in luce un grande disordine nell'attribuzione dei ruoli agli spazi espositivi proponendo quindi di procedere a un riordino di tutta la gestione culturale milanese al fine di discutere "tipologie e condizioni per l'accesso degli artisti agli spazi espositivi".

Ancora più critica è la posizione di Italia Nostra, associazione per la salvaguardia dei beni culturali, artistici e naturali, riportata sul quotidiano "La Repubblica". Intitolato provocatoriamente *Il Comune è incapace di gestire i musei e l'arte,* l'articolo si concentra sulla lettera inviata dalla stessa associazione al sindaco Tognoli, dove si lamenta la mancanza di una visione programmata e unitaria degli spazi espositivi milanesi da parte dell'amministrazione comunale. Allo stesso modo, sul caso relativo all'impiego degli spazi di Palazzo Dugnani, si evidenzia icasticamente come al momento ci sia "una mostra permanente di Baj"[335]. A pochi giorni dall'uscita dell'articolo sempre su "La

---

[333] Piero Dorazio, *Parola d'artista: mi autopensiono e voglio un museo tutto mio,* "Il Corriere della Sera", Febbraio 1986.

[334] *Museo Baj e Besana, il PCI critico,"*L'Unità", 4 febbraio 1986.

[335] *Il Comune è incapace di gestire i musei e l'arte*, "La Repubblica", 8 Febbraio 1986.

Repubblica" è pubblicato *Gestire l'arte senza clientele*, in cui è riportata un'ulteriore notizia sulla vicenda, ovvero l'invio di una lettera aperta al sindaco da parte di un gruppo di intellettuali milanesi[336]. Ancora una volta le ragioni del dissenso sono la decisione di destinare una parte di Palazzo Dugnani all'opera di Baj e la gestione della Rotonda della Besana ai due critici bolognesi, "un'operazione targata PSI". Da qui l'accusa di controllare il settore artistico pubblico "al di fuori di qualunque confronto" e secondo interessi di mercato, pratici o personali. Ad aderire alla lettera sono oltre sessanta artisti e intellettuali appartenenti a diverse tendenze artistiche e culturali. Tra i nomi compaiono quelli di Gianni Dova, Davide Boriani, Luigi Veronesi, o ancora Ernesto Treccani[337]. Alcune dichiarazioni dei protagonisti di questa vicenda sono presentate sul "Corriere della Sera" il 14 Febbraio 1986 in un articolo di Gian Luigi Paracchini che nota come la maggior parte dei firmatari della lettera sia di area comunista e le varie argomentazioni di natura strettamente politica, contraccusa al partito socialista per il dominio del settore artistico della città[338]. A tale lettura della situazione Treccani si oppone sostenendo che non si tratti di una "bagarre politica" ma piuttosto di "rilievi che valgono anche per il periodo passato, quando c'erano ancora i comunisti"[339]. Per l'artista la questione è infatti da considerarsi generale e attinente alla politica culturale milanese. Nello stesso articolo si legge per la prima volta una replica da parte delle istituzioni: con toni piuttosto aspri il sindaco Tognoli afferma come l'ambito culturale sia un argomento scivoloso dove tutto può essere opinabile, aggiunge poi che "ogni artista si sente grandissimo e vorrebbe per una sua mostra come minimo la sala delle cariatidi" minimizzando così le polemiche e ascrivendole ad un atteggiamento proprio degli artisti. Tuttavia il primo cittadino non manca di puntualizzare anche precisi aspetti della polemica: in merito alla donazione di Baj sostiene infatti di non aver mai

---

336 *Gestire l'arte senza clientele, "*La Repubblica", 11 febbraio 1986.

337 Tutti i firmatari sono: Gianni Dova: Gianfranco Ferroni: GiancarlaOssola;Floriano-Bodini; Ivar Dellas Mea, Franco Della Peruta, Paolo Barateila, Davide Boriani, Luigi Veronesi, Michele L Straniero; Daria Fo; Ernesto Treccant: Fulvio Papi; Maria De Micheli, Giuio Stocchi: Luciano Paterta: Giaxes De Micheli, Agostinino- Pisani, Giorgio Seveso, Neilo Forti Grazzini, Alberto Ghinzani, Giovanni Paganin, Antonio Calascibetta. Giuseppe Migneco, Pieraido Marasi, Attilio Forgioli, Lino Marzulli, Piero Leddi, Giusegpe Martinelli, Remo Pasetto, Giuliano Barbanti, Igino Balderi, Giuseppe Scaivini, Alfredo Mantica, Fabrizio Merisi, Dimitri Plescan, Marco Viggi, Gianfranco Lamon, Togo, Francesca Magro, Pippo Spinoccia, Luigi Biffi, Antonios Vangelista, Vittorio Di Muzio, Alessandro Papetti, Mario Bardi, Benitos Troiese: Tindaro Calia, Antonia Toneili, Bianca Orsi, Alfredo Balducci, Raffaele Bandini, Mario Benedetti, Giuseppe Guarino, Luigt Volpi, Roberto Ercolini, Simon Hernandez, Luciano Cottini, Giancarlo Colli, Claudio Annaratone, Pietro Plescan, Francesco Marmo, Gabrieie Poli, Carla: Tolomeo, Andrea Plerbò; Renzo Izzi, Liberia Reggiani.

338 Gian Luigi Paracchini, *Dopo le Polemiche c'è una proposta. Nominiamo una commissione mista*, "Il Corriere della Sera", 14 Febbraio 1986.

339 Le diverse vicende legate alla nomina di Barilli e Calvesi, così come lo spazio destinato alla donazione Baj, vengono riassunte e discusse anche in un articolo pubblicato su "La Repubblica" con il titolo *I milanesi giudicano la gestione dell'arte*. Questo articolo segna l'inizio di una "ricognizione del mondo culturale milanese", una sorta di rubrica che raccoglie le opinioni di esperti e conoscitori del settore, al fine di comprendere "quanto di veritiero ci sia in queste accuse". Cfr: *I milanesi giudicano la gestione dell'arte,* "La Repubblica", datato 26 Febbraio 1986.

pensato di “fare un museo” ma di destinargli in modo provvisorio una “saletta marginale”. Su Barilli e Caroli evidenzia come non ci sia nessuna “carta bianca” ma solo l’incarico di fare programmi di mostre per la Rotonda della Besana. In chiusura le parole di Tognoli sulla politica culturale cittadina: “Abbiamo fatto tantissimo”, precisa, “di certo il Comune non è mai stato disponibile alle mostriciattole anche se purtroppo qualcuna è sfuggita al controllo ed è riuscita ad entrare nel nostro cartello. Ma il punto su cui con Abbagnano c’è interesse assoluto è puntare sul massimo della qualità”. Emerge tra le righe l’impossibilità ma soprattutto la mancanza di volontà stessa del Sindaco di scendere a compromessi con le tante richieste che vengono avanzate rispetto alla programmazione espositiva del Comune, soprattutto in merito alle “mostriciattole” evidentemente non all’altezza dell’immagine di qualità che Tognoli vuole e ritiene di perseguire.

Lo stesso giorno su “La Repubblica” escono le prime dichiarazioni dirette anche dell’Assessore alla cultura Abbagnano[340], rilasciate in occasione di un incontro tenutosi alla Galleria d’Arte Aleph, il 12 febbraio 1986[341]. Molte sono le domande ma anche le critiche pervenute all’assessore insediato recentemente dal pentapartito: al centro del dibattito ancora i due casi ritenuti esempio di chiari personalismi. Abbagnano sfrutta l’occasione per rafforzare la direzione politica del suo assessorato, esprimendo interesse nel promuovere iniziative “che non siano motivate da interessi privati e commerciali”. Cerca così di distanziarsi dalle accuse che lo riguardano, sottolineando inoltre come il Comune non dovrebbe subire l'influenza di coloro che cercano di ottenere favori eccessivi in cambio di qualcosa. Come riportato dal “Corriere della Sera”, l’assessore viene criticato anche per una politica espositiva troppo generica; a questo, Abbagnano risponde sinceramente, ammettendo le difficoltà che affronta nel suo ruolo e l’inevitabile limitazione delle risorse del suo assessorato a fronte delle priorità più urgenti della gestione cittadina: “Le nostre capacità di iniziativa sono minime…e sinora mi sono pressoché imitato a sottoscrivere documenti e iniziative già intraprese dai miei predecessori. Mi sono però impegnato anche a non fare cioè e selezionare severamente richieste cosiddette artistiche, appoggiate da enti di varia natura magari anche culturale…Si sono levate molte voci a favore della sperimentazione dei giovani; degli artisti emergenti, che ora non trovano né spazio né mercato…il Comune non può assumere il ruolo di istituzione educativa o benefica”[342].

---

[340] *La cultura a Palazzo. Risponde Abbagnano*, “La Repubblica”, 4 Febbraio 1986. Il neoassessore Nicola Abbagnano rimane in carica dal 1985 al 1987.

[341] La Galleria d’Arte Aleph si trova in di corso Garibaldi 95, apre nel 1982 e chiude nel 1993. Tra gli animatori dello spazio c’è anche Giorgio Seveso, giornalista d’arte per “L’Unità”.

[342] Dino Tedesco, *L’assessore “taglia” le mostre d’arte. Sono troppe e il Comune non ha soldi,* “Il Corriere della sera”, 14 febbraio 1986.

Le dichiarazioni di Abbagnano, pronunciate cinque mesi dopo il suo insediamento, mettono in evidenza le sfide affrontate dal suo assessorato, che, pur operando principalmente nei limiti stabiliti dalla precedente giunta, è attivamente coinvolto nella selezione degli eventi da organizzare. Riguardo alla possibilità di realizzare mostre di giovani artisti e alla sua opposizione a una programmazione che includa elementi sperimentali e incerti, si tratta di un atteggiamento che riflette una tendenza comune nelle istituzioni, spesso restie ad agire come banco di prova per le esperienze artistiche emergenti. Tuttavia proprio l'idea stessa di sperimentazione viene annunciata all'interno del ciclo di *Besanaottanta*: molte delle proposte avanzate dai due critici riguardano infatti artisti e movimenti italiani riconosciuti solo dall'inizio del decennio. Ciò è reso possibile grazie alla considerevole autonomia conferita a Barilli e Caroli da parte del Comune, che essenzialmente permette loro di prendere decisioni senza restrizioni. Inoltre, proprio l'idea di sperimentazione e aggiornamento promossa dall'iniziativa, si allinea al desiderio di modernizzazione che, in questi anni, è portato avanti più in generale dal Partito Socialista, specialmente dalla fazione craxiana. Tale convergenza, come sembra essere ben compreso dai sindaci e dagli assessori, può dunque contribuire significativamente a plasmare una percezione di progresso nella politica culturale cittadina.

Gli ultimi scambi di battute riguardanti le polemiche vengono pubblicati su "Il Corriere della Sera" il 12 febbraio lasciando la parola rispettivamente a Baj e Barilli. L'articolo a firma del primo si apre rivolgendosi al pittore Piero Dorazio, penna abituale del quotidiano, ringraziato sarcasticamente per avergli ricordato che: "Il museo non fa per me"[343]. Non mancano i toni aspri nei confronti del pittore accusato da Baj di aver scritto delle inesattezze là dove sarebbe bastato "un colpo di telefono per evitarle", e infatti risponde a Dorazio e ad altri giornali sostenendo di non avere alcuna tessera di partito e, entrando nel merito della concessione di Palazzo Dugnani, ricorda come si sarebbe trattato di una piccola parte dello stabile, non un museo, ripercorrendo, in sua difesa, la propria storia del rapporto con il Comune di Milano fino alla situazione attuale[344]. Rivolta a Piero Dorazio è

---

[343] Enrico Baj, *Respingo le accuse, rinuncio al museo*, "Il Corriere della Sera", 12 Febbraio 1986.

[344] Baj ricorda come il Comune gli avesse dapprima censurato l'opera *I funerali dell'anarchico Pinelli*, nel 1972, dedicandogli poi una mostra a Palazzo Reale nel 1974. In seguito l'artista aveva scelto di donare tutta la "produzione incisoria, tutta la serie dei miei multipli e qualche quadro". Per tale donazione il Comune aveva previsto un luogo non grande ma comunque adatto per una conservazione, ma gli spazi previsti nel padiglione di Villa Reale e, in seguito nel quadro della ricostruzione di Palazzo Reale, "sono sempre svaniti nel momento di affidarmeli". Per queste "continue difficoltà e più volte soffrendo", Baj racconta di essere arrivato a richiedere al Comune la restituzione delle opere, tuttavia non avvenuta. Non mancano infine le critiche alle Civiche Raccolte che a sua detta meriterebbero una denuncia penale per la noncuranza nella conservazione delle opere, lasciate in un "bugigattolo" di Palazzo Reale. Ancora, incalza su come l'ente abbia "tutta l'attenzione rivolta ad acquistare nuovi spazi perchè ogni spazio espositivo è un centro di potere. Ti faccio esporre ma mi ubbidisci". In tal senso conclude provocatoriamente "È probabile che queste manovre strumentalizzino anche l'associazione tra l'artista Doriazio e Democrazia Proletaria". Enrico Baj, *Respingo le accuse, rinuncio al museo*, "Il Corriere della sera", 12 Febbraio 1986.

anche l'apertura dell'articolo a firma di Barilli che lo accusa di aver assunto il ruolo di "castigamatti" nei confronti dei critici d'arte e di aver messo in atto su di loro la "vendetta generale della categoria degli artisti che a torto o ragione se ne considerano vittime"[345]. Barilli evidenzia come il pittore "così prevenuto" non abbia di fatto mostrato apprezzamento per nessuna iniziativa recente presupponendo così che tale atteggiamento sia da "prendere per quello che è, per una reazione umorale". Il lettore necessità dunque, a detta di Barilli, "qualche informazione meno deformata": il critico bolognese entra subito così nel merito del ruolo affidato a lui e Caroli per la gestione della Rotonda della Besana sostenendo come questo sia conseguenza della volontà dell'amministrazione pubblica di dotare il luogo espositivo di una conduzione "abbastanza organica" rispetto alle mostre presentate solitamente. In questo senso Barilli ribadisce come per lo svolgersi della programmazione lo spazio e il tempo concessi siano tutt'altro che smisurati. Risponde poi all'accusa dell'amministrazione di aver scelto non milanesi: "se ora si aprisse la richiesta perentoria di una milanesità di vecchia origine, credo che ben pochi operatori culturali si salverebbero", afferma Barilli portando ad esempio come "Eco sarebbe da rispedire ad Alessandria, Dorfles a Trieste, Ballo in Sicilia, e così via". Sul "solito e inevitabile fantasma del cherchez delle parti" sollevato da alcuni, Barilli precisa che solo uno tra loro è iscritto al partito (senza però precisare come si tratti di lui medesimo) mentre Caroli milita in un'area diversa da quella del PSI ma, del resto, "chi oggi non reca con sé qualche profumo di 'area'?".

2.3.3. Le mostre

Le varie e accese polemiche non influenzano la scelta del Comune di affidare ai due critici la gestione della Rotonda della Besana per gli anni 1986/1987, ma accendono da lì in avanti i riflettori sulle mostre presentate, trasformandole in oggetto di critiche, scontri e dibattiti.

Quanto preannunciato da Barilli e Caroli nel programma iniziale viene in parte disatteso e a più riprese riconsiderato; un primo e chiaro esempio sono proprio le mostre *Nuovo Futurismo* e *Post-astrazione* che inaugurano il ciclo di *Besanaottanta*. Le due collettive si sostituiscono all'idea originaria di affiancare tre diversi momenti espositivi, rispettivamente le rubriche *situazioni, protagonisti* e *ospiti.*

---

[345] Renato Barilli, *Dovrete sopportarci per altri due anni*, "Il Corriere della Sera", 12 febbraio 1986. Alcuni frammenti del testo sono ripresi in modo puntale anche nel seguente articolo: *Replica di Barilli a tutte le accuse. Lavoreremo in grande autonomia e sotto controllo, "*La Repubblica", febbraio 1986.

Una delle prime due mostre doveva essere una personale dell'artista Salvo, mentre l'altra, poi confermata, una collettiva sul tema della Nuova Astrazione[346]. Per quest'ultima viene infatti accolta la proposta dell'Istituto Italiano di Cultura di San Paolo e dell'Ambasciata Italiana del Brasile di ospitare *A proposito della giovane arte italiana* una mostra già presentata prima al Museo d'Arte Contemporanea di San Paolo e poi a quello di Brasilia, con la possibilità di realizzarla a Milano, in forma più ampia, esponendo ulteriori opere facilmente reperibili in loco[347].

I successivi appuntamenti presentati nel corso del biennio vedranno con una certa continuità il tipo di impostazione a due: la realizzazione in contemporanea sarà però sempre di mostre dedicate una a riconosciuti protagonisti dell'arte contemporanea, l'altra alle nuove situazioni artistiche italiane o internazionali, portando così avanti quell'articolazione tra personali e collettive caldamente sostenuta nel progetto originale.

La mancanza di alcuni documenti di archivio non permette di comprendere le ragioni che portano alla sostituzione della mostra personale di Salvo con *Nuovo Futurismo*; curioso è inoltre come la prima sia posticipata nella programmazione tanto da diventare l'appuntamento conclusivo del ciclo di *Besanaottanta*. Non saranno invece realizzate né la mostra sulle ricerche della West Coast, né quella sulla Figuration Libre di area francese, allo stesso modo, mancheranno le mostre personali di Vincenzo Agnetti e Mario Merz. Nel caso delle prime due, le motivazioni principali potrebbero risiedere nell'ambito dell'organizzazione, specialmente per quanto concerne l'accessibilità e il prestito delle opere, insieme ai costi più elevati dovuti alla loro natura internazionale. Come alternativa, verranno presentate una mostra collettiva dal titolo *Una storia milanese,* dedicata a giovani artisti attivi nella città, e una mostra personale di Aldo Spoldi. Si tratta di due soluzioni che, come si può facilmente intuire, consentono di ridurre i costi, ma al contempo rientrano perfettamente in quell'idea di sperimentazione e innovazione promossa dall'iniziativa.

Per una corretta lettura della rassegna nel suo insieme, di seguito si può recuperare l'intera programmazione espositiva di *Besanaottanta*.

---

[346] In un fax indirizzato da Barilli e Caroli al sindaco Tognoli in data 6 novembre 1985, si legge che i due sarebbero pronti a presentare la prima coppia di mostre intorno al 15 gennaio 1986; una personale dell'artista Salvo e una collettiva sul tema della Nuova Astrazione. Il ritardo nell'inaugurazione è da ricondursi presumibilmente alla mancata disponibilità dello spazio stesso della Besana, pronto ad ospitare le mostre solo dal 20 febbraio 1986. Fax inviato da Renato Barilli a Carlo Tognoli, Milano, 6 novembre 1985, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

[347] Fax inviato da Angelo R. Manenti, Istituto Italiano di Cultura, a Carlo Tognoli, Milano, 11 novembre 1985, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

Ad aprire la stagione del 1986 sono *Nuovo Futurismo* e *Post-astrazione*. La prima, a cura di Barilli, presenta il lavoro di sei artisti: Gianantonio Abate, Clara Bonfiglio, Innocente, Marco Lodola, Luciano Palmieri, Umberto Postal e il terzetto composto da Gianni Cella, Romolo Pallotta, Claudio Ragni che costituisce il collettivo Plumcake[348]. *Nuovo Futurismo* è infatti l'etichetta con cui tra la fine del 1983 e il 1984 il gallerista Luciano Inga-Pin identifica questi artisti e li promuove nella sua galleria milanese Il Diagramma.

Questo gruppo è allineato idealmente al Futurismo, inteso nell'accezione di una ricerca sulla condizione urbana che ha come punto di riferimento Giacomo Balla[349]. Se i Futuristi erano "incerti tra il culto della macchina e quello delle nuove energie radianti" coloro che vengono indicati come successori, i "nipotini", comprendono il prevalere del software elettronico e pertanto le immagini da loro proposte sono "morbide, elastiche, pronte del resto a sfruttare echi e ricordi di tutte le stagioni della decoratività e dell'ornamento, dal liberty al Déco alla Pop"[350].

Il testo a firma di Barilli presente nel catalogo della mostra, cerca di sviluppare e argomentare proprio questa genealogia che collega uno dei movimenti più significativi nella storia dell'arte italiana, il Futurismo, ai giovani da lui sostenuti. Se infatti l'etichetta già esiste coniata Luciano Inga-Pin, a mancare è un'analisi critica che dia all'esperienza un tessuto teorico efficace, ed è su questo che Barilli decide di cimentarsi, ponendosi come critico guida.

Analizzando il "missile futurismo" Barilli considera la variante del movimento che si distingue per un tono più allegro e un certo grado di autoironia in cui emerge, come figura di spicco, Giacomo Balla, insieme ad altri artisti quali Prampolini, Depero, Dottori o Fillia. Spiega poi che nel corso del Novecento, partendo da un'epoca in cui la macchina era al centro dell'attenzione, ci si è evoluti verso l'attuale era della civiltà elettronica, in cui il software ha assunto un ruolo predominante nell'ambito della creatività artistica: "Così, l' 'esplosione', ai nostri tempi, è stata quella operata dall'arte concettuale-comportamentale, che infatti ha invaso il tempo e lo spazio, e in misura ancor più baldanzosa di quanto non succedesse a Boccioni e compagni, ma con un uguale grado di seriosità, al punto da proscrivere il colore e l'immagine. Poi, c'è stata la reazione uguale e contraria del 'citazionismo' del recupero del museo e così via: i nipotini di De Chirico hanno preso il posto di quelli del fiero e pugnace autore de *La città che sale*. E poi ancora, sarebbe il caos, la confusione,

---

348 L'etichetta *Nuovi Futuristi* così come indicata dal gallerista Luciano Inga Pin nel 1984, includeva sette aderenti: Abate, Clara Bonfiglio, Innocente, Lodola, Palmieri, Plumcake, Postal, cui poi si sono aggiunti Brevi, Crosa e Luraschi.

349 Comunicato stampa della mostra, Milano, s.d., Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

350 *Ibidem*.

l'encefalogramma piatto delle varie ibridazioni del momento, che a loro volta ricordano il clima pasticcione e confuso del novecentismo minore, se appunto non se ne salvassero, con volo più alto, questi 'nipotini di Balla e compagni' "[351].

Emerge dunque l'importanza di fornire "un'indicazione chiara e inequivocabile del significato di questa nuova proposta di Nuovo Futurismo"[352]. Tale connessione diretta, insieme alla precisazione che i Nuovi Futuristi sono gli unici a salvarsi dal "clima pasticcione e confuso" del momento, permette a Barilli di confermare la validità del loro lavoro.

Non dissimile è l'operazione messa in campo da Caroli con *Post astrazione*, mostra dedicata alla tendenza astratta-neoinformale, dove sono presentati artisti pressoché coetanei dei Nuovi Futuristi:[353] Fabio Cresci, Giancarlo Limoni, Enrico Luzzi, Gianfranco Notargiacomo, Nunzio, Roberto Pace, Piero Pizzi Cannella, Sergio Ragalzi e Marco Tirelli.

Anche in questo caso il tentativo è quello di tracciare una genealogia partendo però da esperienze internazionali di fine anni Settanta, con riferimento alle ricerche gestuali di figure come Martin Disler e Julian Schnabel o materiche come nel caso di Anselm Kiefer, fino alla contemporaneità in cui Caroli rintraccia una "tendenza neo-informale o post-astratta"[354] largamente diffusa in tutti i paesi. A distinguere e accreditare maggiormente l'esperienza italiana pare però essere una certa "qualità e profondità" dei lavori dei protagonisti dovuta anche alla loro diversità. Si chiarisce come in questi ultimi ci sia infatti un opporsi all'idea di "pittura veloce", che ha ascendenti soprattutto tedeschi e americani, in favore di una "pittura di lenti e sedimentati spessori contemplativi". Ancora si legge: "L'immagine, avvolta di silenzi metafisici, emerge da una densità cromatica che l'avvolge come una placenta, e acquista una incerta figuratività". I pittori della "post-astrazione" si iscrivono così nella grande tradizione italiana della pittura materica e tonale[355].

Nonostante la netta separatezza dei percorsi espositivi delle due mostre, queste rappresentano due tendenze distinte all'interno dello stesso composito panorama artistico: da un lato, le opere dei Nuovi Futuristi, caratterizzate da un'espressione che coniuga la piacevolezza del colore e

---

[351] Renato Barilli, *Il terzo stadio del missile futurista*, in *Nuovo Futurismo*, op.cit., p.8.

[352] *Ibidem*.

[353] Gli artisti presentati appartengono quasi tutti alla stessa generazione, nati tra il 1945 e il 1955. È importante sottolineare che l'uso frequente dell'espressione "giovane" è in linea con la terminologia adottata dai critici Barilli e Caroli.

[354] Flavio Caroli, *Post-Astrazione o Neo-informazione*, in *Post-Astrazione* (Milano, Rotonda Della Besana, marzo - aprile 1986), Milano, Electa, 1986.

[355] Si segnala che la mostra è organizzata in collaborazione con la Galleria Salvatore Ala e la Galleria Fabio Sargentini. Cfr: *Post-Astrazione*, (Milano, Rotonda di via Besana, marzo-aprile 1986), a c. di Flavio Caroli, Milano, Electa, 1986.

l'autoironia, dall'altro, la ricerca di artisti il cui lavoro assume una connotazione più grave ed emotiva, "permeata da un marcato senso del tragico"[356].

Il primo appuntamento di *Besanaottanta* riscuote un ottimo successo di pubblico nonché una particolare attenzione da parte della stampa, entrambe grazie anche alla curiosità suscitata dalla polemica iniziale intorno all'incarico affidato ai due critici. Mentre alcuni si limitano, soprattutto su testate generaliste, a riferire con entusiasmo la notizia delle due mostre[357], altri osservano con sospetto l'uso di etichette artificiose da parte di Barilli e Caroli. *Besanaotanta, come fabbricare le mode,* recita il titolo di un articolo a firma di Giorgio Seveso pubblicato su "Artecultura", una prevedibile *bagarre* dalla sfumatura politica che solleva interrogativi sulla responsabilità culturale dei critici d'arte quando operano in sedi espositive pubbliche[358]. Con riferimento a Barilli e Caroli, Seveso nota come il compito dei critici non sia più quello di registrare e proporre al pubblico le diverse realtà artistiche che formano il panorama attuale, bensì sia "diventato quello di lanciare con adeguato battage pubblicitario un determinato gruppo una determinata tendenza che ha come protagonisti un certo numero di artisti e di mercanti". Dei Nuovi Futuristi sostiene che vi sia "la quasi completa assenza di vero talento, anche se alcuni di loro non sono privi di una qualche ludica ideuzza, d'effetto se non altro ironico e decorativo". In questo senso, l'accusa a Barilli non è al fatto di "puntare" su ciò che crede meglio – "Il suo discorso e la sua proposta, infatti, non farebbero una grinza se la mostra fosse stata organizzata in una Galleria privatai"– ma che lo faccia in uno spazio pubblico, la Rotonda, "un po' il cuore del sistema espositivo di una metropoli d'arte quale è Milano". Alla mostra curata da Caroli è riservato un giudizio più favorevole: "molti degli artisti presenti dimostrano un indubbio interesse e una dignità artistica. La pittura occupa uno spazio predominante e vibrante, e in questa reinterpretazione dei legami tra psichismo informale, dripping e rigore astratto, primitivismo e fauvismo, emerge chiaramente un'emozione di non trascurabile profondità, che va oltre la mera superficialità". Anche in questo caso, Seveso si scaglia però contro la tendenza a "raggruppare in squadra" nonché la necessità "di formare una cordata artificiosa per chissà quali scalate", per meglio imporlo all'attenzione dei media e del mercato[359].

Anche "L'Unità" si accoda alla stroncatura nei confronti dell'operato di Barilli, colpevole di "voler dichiarare guerra al buon senso e al buon gusto con i pasticciati di plastica e panno lenci dei

---

356 Giorgio Verzotti, *Nuovi Futursiti, Post-Astrazione*, "Flash Arte", n.132 aprile - maggio 1986, p. 40.

357 La notizia è riportata da molte testate. Come esempio Cfr: *I giovani pittori*, La Stampa, 27 marzo 1986. Ignacio Jennaco, *Nuovo futurismo e post-astrazione*, "Spazio" inserto arte, 17 aprile 1986.

358 Giorgio Seveso, *Besanaotanta, come fabbricare le mode, "*Arte Cultura", aprile 1986.

359 *Ibidem.*

sedicenti Nuovi Futuristi". L'accusa non risparmia l'artificiosità dell'etichetta coniata da Luciano Inga-Pin che "dal nulla ha creato e allevato in provetta questo presunto gruppo di artisti, gli ha trovato un bel nome con l'aiuto di un'agenzia pubblicitaria e gli ha anche inventato un'immaginaria discendenza dagli artisti del 'secondo futurismo'"[360].

Nel suo articolo su "Il Sole 24 Ore", Angela Vettese ribadisce l'abitudine di Caroli a utilizzare etichette fuorvianti; l'astrazione a cui fa riferimento è, a detta della critica, in realtà figurativo, "magari un po' selvaggio, allusivo o intorpidito, ma con tutto lo smalto che gli arriva dall'esperienza transavanguardista e, prima, dal nostro Novecento"[361]. Inoltre, Vettese evidenzia come molti degli artisti coinvolti (Limoni, Cresci, Luzzi, Notargiacomo, Nunzio, Pace, Tirelli e Pizzi Canella) appartengano al gruppo della Nuova Scuola Romana, già supportato da Achille Bonito Oliva, e stiano riscontrando un notevole successo da due o tre anni a questa parte, con alcuni di loro già alla volta di New York. Si tratta infatti, in molti casi, di artisti che hanno legami con la Galleria l'Attico di Sargentini, il che indica "quanto il lavoro del critico dipenda oggi dagli orientamenti del mercato". A tal proposito, Vettese osserva che la mostra Nuovi Futuristi "non nasconde di accettare il fatto e di presentare un 'pacchetto' già assemblato da una galleria"; Barilli tenta un "parallelo immaginario" tra il passaggio dalla tecnologia dell'hardware al software, ma gli stessi artisti sanno che la loro è una "targa scelta a tavolino" per creare "un'immagine compatta".

Sull'artificiosità delle etichette insiste anche Arturo Carlo Quintavalle dalle pagine della sua rubrica su "Panorama", sottolineando come il Nuovo Futurismo non abbia legami significativi con il Futurismo originale[362]. La mostra ha un nome, ma manca di un contesto culturale definito, "muove dalla pop art, soprattutto dalla pop inglese, da Allen Jones e da Tilson che hanno scoperto il mondo dei giochi e degli americani che hanno collegato insieme Dadaismo e pubblicità". Pertanto, più che vederli come discendenti dei futuristi "semmai questi giovani sono epigoni della pop". Anche in questo caso, è la mostra *Post-astrazione* a suscitare un maggiore interesse nello storico e critico dell'arte, poiché proprio il neoinformale è "più sensibile alla nuova cultura che cresce attorno a noi" rispetto al Nuovo Futurismo, che sembra più orientato alla citazione di idee e immagini "già conosciute da un ventennio".

Diversamente, la recensione di Verzotti pubblicata su "Flash Art" adotta una posizione più conciliante nei confronti dei due critici e delle loro mostre, ponendosi piuttosto come pretesto per

---

360 Marina De Stasio, *Besana Ottanta, nuovi futuristi alla plastica*, "L'Unità", 7 marzo 1986.

361 Angela Vettese, *Tra nuovo e post. Il debutto Caroli-Barilli*, "Il Sole 24 Ore", 9 marzo 1986.

362 Carlo Arturo Quintavalle, *Hanno un futuro i nuovi futuristi?*, "Panorama" 27 aprile 1986.

lamentare l'assenza a Milano "di un museo d'arte contemporanea che, a livello di programmi, funzioni bene, funzioni cioè come una qualsiasi Kunsthalle svizzera o tendesca […]"[363]. Questa mancanza, secondo l'autore, rende necessarie iniziative come *Besanaottanta* senza le quali "Milano sarebbe ancor più tagliata fuori dal dibattito sull'arte contemporanea, limitandosi questa 'piazza' a consacrare il già consacrato e per il resto delegando tutto all'iniziativa privata". Nonostante l'uso di etichette, anche qui criticate, si mette in luce come le prospettive artistiche dei Nuovi Futuristi e dei Post-astrattisti, seppur opinabili, meritino comunque attenzione e debbano essere esposte al pubblico per permettere una valutazione imparziale al di fuori del contesto "degli addetti ai lavori che frequento le gallerie private".

Esattamente un mese dopo l'apertura di *Nuovo futurismo* e *Post astrazione*, un fax del 5 aprile 1986 di Barilli all'assessore Abbagnano informa delle intenzioni sue e di Caroli per il successivo appuntamento[364]: una personale del pittore Emilio Tadini, curata da Caroli, e una collettiva dedicata al lavoro di alcuni artisti riconducibili alle esperienze artistiche concettuali, a cura di Barilli. Quest'ultimo ne delinea fin da subito i caratteri generali a partire dalla scelta del titolo *Che cosa fanno oggi i concettuali?!* che rivela con ironia la volontà di indagare come sia proseguita nel tempo tale ricerca artistica[365]. Barilli spiega infatti come la pratica concettuale, estremamente attuale tra gli anni Sessanta e Settanta, "sembrò poi cedere il posto alle poetiche ispirate al citazionismo e al revivalismo" mentre "oggi essa tende a recuperare attualità", e possa dunque essere interessante "verificare come si è sviluppato il lavoro di artisti usciti dalla luce dei riflettori, e quindi chiamati ad approfondire le rispettive personalità in un clima appartato fuori dalla moda"[366]. Gl artisti coinvolti sono nove: due torinesi, appartenenti al gruppo dell'Arte Povera, Giovanni Anselmo e Giuseppe Penone, tre romani anch'essi legati alle esperienze poveriste Eliseo Mattiacci, Luca Patella, Vettor

---

[363] Giorgio Verzotti, *Nuovi Futursiti, Post-Astrazione*, "Flash Arte", n.132 aprile - maggio 1986, p. 40.

[364] Fax inviato da Renato Barilli a Nicola Abbagnano, 5 Aprile 1986, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

[365] *Ibidem.*

[366] *Ibidem*

Pisani, due provenienti dall'ambiente modenese Franco Vaccari e Franco Guerzoni e, infine, due attivi nel contesto milanese Adriano Altamira e Emilio Isgrò[367].

La figura di Emilio Tadini che, per l'occasione, espone un ciclo di dipinti realizzati appositamente[368], è presentata in relazione all'esperienza della Pop Art Italiana evidenziando come la sua pittura si sia però poi evoluta verso uno "spaesamento dell'immagine", che ha un suo "antecedente in De Chirico, con istanze comiche e grottesche e coltivando un senso della leggerezza di forme e di spazi, che ne fanno un "unicum" nella generazione di mezzo dell'arte italiana"[369]. Se da una parte si tende a ricondurre questa tipologia di pittura di Tadini a De Chirico, dall'altra si evidenzia come diversamente gli spessori materici, l'uso "della forma serpentinata e del colore cangiante" lascino supporre un rapporto col Manierismo storico[370].

Per il terzo appuntamento di *Besanaottanta*, Barilli e Caroli si trovano a lavorare con una modalità inversa rispetto alle mostre precedenti: spetta infatti al primo la cura della mostra personale di Giuseppe Guerreschi mentre al secondo la realizzazione di *Nuove geometrie.*

La personale di Guerreschi a cura di Barilli presenta circa trenta dipinti dell'artista, offrendo una panoramica del suo percorso. Interprete di rilievo inizialmente del Realismo Esistenziale, nel testo in catalogo si precisa come in seguito abbia perseguito un cammino singolare a cavallo con molte situazioni[371]: dall'interesse per le poetiche dell'oggetto caratteristiche degli anni Sessanta poi confluite nelle ricerche Pop fino ad altre di specie espressionista, in un "impasto vivace e sorprendente" che fonde "materiali estratti da una storia personale e privata con altri pubblici,

---

367 In chiusura al fax il critico segnala come la realizzazione della mostra non presenti motivi particolari di difficoltà nella realizzazione, pur evidenziando come ci sia da tener in considerazione che molti artisti possono proporre "ambienti" o allestimenti in cui le singole opere troveranno poi una collocazione: "Tuttavia non credo che le previsioni di spesa, per assicurazioni, trasporti, spese di viaggio degli artisti, siano superiori a quelle delle due mostre precedenti. Comunque, sarà cura dell'Ufficio mostre stendere al più presto un preventivo adeguato". Fax inviato da Renato Barilli a Nicola Abbagnano, 5 Aprile 1986, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

368 Cfr: *Emilio Tadini. Opere recent*i, (Milano, Rotonda di via Besana, giugno-agosto 1986) a c. di Falvio Caroli, Milano, Electa, 1986.

369 *Ibidem.*

370 Si segnala che le mostre *Che cosa fanno oggi i concettuali?!* e *Tadini* rimarranno aperte fino al 31 agosto 1986.

371 Giuseppe Guerreschi, (Milano, Rotonda di via Besana, dicembre 1986-febbraio 1987) a.c. di Renato Barilli, Milano, Electa, 1986.

forniti dalla cronaca e dall'attualità, oppure dal passato e dal museo"[372]. In questo senso è indicato come un precursore delle poetiche della citazione[373].

Nuove Geometrie si pone come il primo appuntamento con una vocazione internazionale all'interno della rassegna. Nel fax di presentazione del 2 luglio 1986 si legge infatti come la mostra si proponga di presentare il lavoro svolto da dieci artisti che operano nell'ambito della Nuova Scultura e Pittura Geometrica Internazionale[374]; in realtà la mostra definitiva si concentra unicamente sulla pittura cercando di offrire una documentazione su alcuni dei più importanti protagonisti di questa "situazione che sta rapidamente imponendo un cambiamento di direzione alla situazione artistica internazionale"[375]. Caroli infatti nota come accanto alle ricerche astratto-informali si sia sviluppata una medesima tendenza più concentrata sui "valori di un nuovo spirito geometrico, o costruttivistico, o neoconcettuale" che testimonia di un "rinnovato desiderio di ordine e riflessività nelle ultime generazioni". Non manca di precisare come tali ricerche "neo-geometriche" abbiano "interessanti espressioni nelle più importanti città artistiche del mondo", con particolare riferimento al contesto austriaco e americano, trovando però delle coincidenze con quanto si verifica in certe situazioni italiane[376].

Gli artisti inizialmente invitati sono Ernst Caramelle, Franz Vana, Rockehshaub, Heimo Zobernig, Helmuth Mark, Helmuth Rainer, provenienti da Vienna, Peter Halley e Philip Taaffe, da New York, infine Mariano Rossano da Roma e Giovanni Asdrubali da Tuscania[377]. Il numero si amplia però in seguito a tredici partecipanti con alcune aggiunte e sostituzioni: vengono meno i nomi del viennese Caramelle e dell'americano Taaffee, mentre sono invitati proprio in rappresentanza dell'area

---

372 *Ibidem*.

373 *Ibidem*.

374 Fax di Renato Barilli a Ludina Barzini, Assessore alla cultura, 2 luglio 1986, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

375 Comunicato stampa della mostra, Milano, s.d., Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

376 Non sono stati condotti ad oggi studi sulle ricerche artistiche riconducibili alla tendenza neo-geo in ambito europeo, in particolar modo viennese o italiano. Per una panoramica sulla situazione americana invece Cfr; Amy L. Brandt, *Interplay. Neo-Geo Neoconceptual Art of the 1980s*, The MIT Press (October 3, 2014).

377 Fax di Renato Barilli a Ludina Barzini, Assessore alla cultura, 2 luglio 1986, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

austriaca Franz Graf, Brigitte Kowanz, Peter Kogler, e Evelyne Egerer. Si inserisce poi l'esponente francese Thierry Cheverney e, infine, si aggiunge agli artisti italiani Alessandro Mendini[378].

Le difficoltà legate ai cambi degli artisti coinvolti e alla disponibilità delle opere limitano la portata dell'esposizione. Tuttavia, anche in questa forma parziale, ben testimonia la volontà di aggiornamnto sui cambiamenti del panorama artistico contemporaneo. *Nuove Geometrie* è un tentativo di presentare tempestivamente una mostra informativa su una corrente artistica in voga come la Neo-Geo (abbreviazione di Neo-Geometric Conceptualism), comparsa negli Stati Uniti proprio a metà degli anni Ottanta e il cui nome si rifà alla predominanza di elementi astratti e geometrici presenti nelle opere, elementi che condividono somiglianze con le tendenze emergenti nei gusti e negli interessi artistici europei. Da qui lo sforzo ambizioso di creare un asse Europa - Stati Uniti sulla base di quel 'raffreddamento' formale riscontrabile nelle ricerche a livello internazionale, un aspetto quest'ultimo su cui si andranno a concentrare più esposizioni successive seppur declinate in un'ottica prettamente italiana, come ad esempio, la già citata *Geometrie Dionisiache* presentata nel 1988 da Lea Vergine o *Ordine e disordine* dello stesso anno curata da Renato Barilli[379].

Sebbene l'inaugurazione sia inizialmente programmata per i primi giorni di ottobre, le mostre vengono inaugurate solo il 12 dicembre 1986, rimanendo aperte fino al 8 febbraio 1987[380]. Tra il secondo ed il terzo appuntamento di *Besanaottanta* vi è dunque un intervallo di tre mesi in cui lo spazio della Besana rimane inutilizzato e le cui ragioni sembrano da ascriversi alla maggiore difficolta riscontrata nella realizzazione della mostra *Nuove Geometrie* sia per gli artisti invitati a partecipare sia per la reperibilità di alcune opere.

---

[378] Comunicato stampa della mostra, Milano, s.d., Archivio del Comune di Milano. Nella realizzazione della mostra sorgono per la prima volta alcune difficoltà circa la reperibilità delle opere: caso eloquente è la corrispondenza tra il Comune, nella persona dell'assessora Ludina Barizini e Galerie Daniel Templon di Parigi nonché il collezionista Charles Saachi per il prestito delle opere di Peter Halley. Nello specifico: Fax da Galerie Daniel Templon a Ludina Barizini, 10 agosto 1986, Archivio del Comune di Milano. Fax da Julia Ernst in nome di Doris e Charles Saatchi a Ludina Barzini, 20 novembre 1986, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

[379] *Ordine e disordine* (Rimini, Palazzo dell'Arengo, 18 settembre - 30 ottobre 1988), a .c. Renato Barilli, Milano, Fabbri, 1988. Gli artisti coinvolti sono: Gianantonio Abate, Clara Bonfiglio, Dario Brevi, Manlio Caropreso, Andrea Crosa, Nicola Cucchiaro, Antonio Di Palma, Andrea Fogli, Elena Giorcelli, Innocente, Battista, Ciaschi Cimani Meloni, Nunzio, Claudio De Paolis, Luciano Palmieri, Sergio Pavone, Antonio Porcelli, Pier Luigi Pusole, Leonardo Santoli, Michelangelo Tomarchio Levi, Bruno Zanichelli, Alfredo Zelli.

[380] Fax di Renato Barilli a Ludina Barzini, Assessore alla cultura, 2 luglio 1986, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

Dal 11 al 29 Marzo 1987 si tiene la mostra spettacolo di Aldo Spoldi dal titolo *Erico il Verde*[381]. L'evento, non previsto inizialmente, si inserisce nella programmazione di *Besanaottanta* anche perchè la sua completa realizzazione è a carico della Galleria Marconi, da cui l'artista è rappresentato, e della Cooperativa Ceramica di Imola[382]. Estremamente conveniente per il Comune, la mostra permette di evitare quel possibile momento di pausa nella programmazione tra il terzo ed il quarto appuntamento la cui inaugurazione è prevista appunto per fine aprile.

Erico il Verde è una sorta di *piece* teatrale[383]in cui attori e cantanti interagiscono con sei grandi opere realizzate in terracotta, ceramica smaltata e legno, ciascuna dotata di impianti elettronici per la riproduzione di suoni e luci. Queste opere includono un piede chiamato Enrico il Verde, un lungo naso indossato dalla cantante lirica chiamato Twist, un pianoforte di nome Tom, la sedia Gina, una fontana chiamata Giovanni e una tromba, Anselmo. Queste sculture prendono vita grazie a macchine e attori che eseguono varie azioni, come parlare, cantare, suonare e recitare poesie. Molte di queste sono controllate da un computer, ad esempio, premendo le dita del piede di Enrico il Verde si attivano i tasti del pianoforte e si avviano altri elementi come la fontana e l'ombrello rovesciato.

Ispirata all'omonimo romanzo tedesco del 1880 di Gottfried Keller[384], l'opera si distingue per la sua natura ibrida, combinando diversi mezzi artistici in un rapporto sinestetico tra le arti: *"*Sulla sedia 'Gina la ballerina', ridotta a cartone animato, danza e recita la propria filastrocca, mentre una fontana elettronicamente zampilla acqua, musica e poesia. Un pianoforte suona come un organo, un lunghissimo naso di terracotta diviene il prolungamento di una cantante lirica che canta un'aria di G.B. Pergolesi ed una casa/tromba fa sentire la sua voce, la sua musica, la sua risata. Personaggio/

---

381 L'opera è stata ripresentata rivisitata con il nome di *Enrico Va A Scuola*, dal 24 marzo all'11 aprile 2007 a Crema in occasione delFranco Agostino Teatro Festival.

382 Fax di Renato Barilli e Flavio Caroli a Ludina Barzini, 6 febbraio 1987, Archivio del Comune di Milano. Nella delibera del 10 marzo 1987 si legge che l'iniziativa sarà sponsorizzata dalla Cooperativa Ceramica di Imola e dallo Studio Marconi , e non sono previste spese a carico del Comune di Milano. Per questi motivi e considerate le particolari caratteristiche dell'esposizione che occupa uno spazio molto ridotto è proposto che l'accesso gratuito alla mostra.

383 La mostra inaugura il 12/03/87 alle ore 20:00 con la rappresentazione teatrale replicata 3 volte.

384 L'elemento della citazione letteraria è una cifra tipica del lavoro di Spoldi. Come esempio si consideri il precedente *Teatro di Oklahoma*, in cui il titolo fa riferimento all'opera *America* di Franz Kafka. Si tratta di un libro-catalogo collettivo realizzato nel 1975 da Spoldi e che raccoglie contributi di diversi artisti, critici e poeti. Da questo nascerà la mostra omonima presentata nel 1977 alla Galleria Diagramma/Luciano Inga Pin di Milano dal titolo *Teatro di Oklahoma - Whisky Quiz*, che vede il coinvolgimento del fotografo fittizio Met Levi, Gianni Colombo e Elio Fiorucci. La mostra è stata ricostruita filologicamnete e riproposta con la curatela di Loredana Parmesani presso la Galleria Antonio Battaglia a Milano nel 2014 e selezionata nella sezione "Back to the Future" di Artissima (2015) -*Tre bande, un decennio (1968-1978)* proposta dalla Galleria Antonio Battaglia.

protagonista è Enrico il Verde un enorme piede in terracotta che, da bravo regista, organizza i vari materiali attraverso comandi computerizzati"[385].

Per la realizzazione della mostra collaborano con Spoldi per le musiche e i testi Corrado Levi, Franco Marcobaldi e Pierluigi Pusole, per la voce cantata Simona Valli, per le voci recitate Peppo Peduzzi, Rosellina Polloni, per l'animazione Luca Mariano, mentre le musiche sono di Giovanni Battista Pergolesi e Vincenzo Petrali[386].

A inizio decennio Spoldi passa dalle pratiche concettuali dei suoi esordi a un linguaggio pittorico con cui realizza opere di grandi dimensioni che invadono lo spazio raggiungendo la tridimensionalità. L'installazione *Enrico Il Verde* si inscrive in questo tipo di ricerca arrivando a superarla; proprio la terza dimensione è uno degli aspetti che Barilli, nel testo in catalogo, sottolinea come centrale dell'opera, espressione di un desiderio nascosto della pittura di uscire dai confini del quadro. Ma quella di Spoldi vuole essere principalmente una riflessione critica sulla natura 'performativa', per così dire, della pittura durante gli anni Ottanta, periodo in cui quest'ultima, lasciando prevalere il potenziale decorativo e la piacevolezza del colore, attrae considerevole attenzione favorendo la speculazione economica. In questa senso, Spoldi coglie la trasformazione che vede diventare l'utile la finalità dell'arte, assegnandole *de facto* la medesima finalità della merce. La pittura postmoderna si svuota di un qualsiasi messaggio secondario, per diventare una forma di spettacolo pari a quella della società[387], perciò come rimarca Spoldi "alla pittura non si può far altro che opporre uno sberleffo da circo"[388]. Si tratta di una critica espressa con l'umorismo caratteristico dell'artista fin dai suoi primi passi, una critica mossa facendo *marameo*[389], che recupera la pratica concettuale per riattivarla "in uno spazio tempo spettacolare e ricreare, come nelle antiche macchine meravigliose di Erone, i paradossali artifici della tecnica", artifici che permettono di smascherare la natura fallace di una certa pittura.

---

385 Comunicato stampa della mostra, Milano, s.d., Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

386 *Ibidem*.

387 Il riferimento qui è a *La Société du Spectacle* di Guy Debord pubblicato nel 1967 da cui l'artista è dichiaratamente influenzato. Prima edizione italiana: Guy Debord. *La società dello spettacolo*, Bari, De Donato, 1968.

388 Aldo Spoldi, in *Enrico Il Verde*, (Milano, Rotonda di via Besana, 11 - 29 Marzo 1987), a.c. Renato Barilli, Milano, Electa, 1987.

389 Il riferimento è alla Banda del Marameo di fine anni Settanta, un gruppo guidato dallo stesso Spoldi insieme ai suoi compagni di accademia, che si muoveva tra il centro di Milano e di Crema con atteggiamenti giocosi e scherzosi. Cfr: Sara Fontana, *Banca di Oklahoma: le incredibili avventure di una finanza patafisica dal 1968 a oggi*, "Ricerche **di** S/ Confine", VIII, 1 (2017), pp. 62-87.

Le parole di Spoldi, pubblicate nella prefazione del catalogo, rivelano in questo senso la sua visione scettica della postmodernità, considerata una condizione che inevitabilmente genera confusione e incertezza, a cui contrappone l'aspetto transeunte di *Enrico Il Verde* in cui coniuga gioco e pensiero concettuale. "Enrico il Verde. Il postmoderno è come il pifferaio magico. Non conduce i topi nichilisti alla salvezza, li annega invece nell'assoluta notte dell'indistinzione. Ciò che mi piace di Enrico il Verde è il fatto che ho progettato e lavorato ad un'opera che dura solo un istante. È con la creta che ho modellato queste sei sculture che cantano, si muovono e leggono poesie. Nel fare ciò un occhio l'ho strizzato a Collodi e l'altro a Duchamp"[390].

Enrico il Verde rappresenta un momento di passaggio nel percorso artistico di Spoldi, la sua prima opera lirica[391] a cui seguiranno *Capitan Fracassa* e il balletto *Circo*, anticipando quelle riflessioni di critica al sistema, soprattuto al mercato dell'arte, che confluiranno nella nascita della Banca di Oklahoma[392].

Poco dopo, il 23 aprile 1987, il quarto appuntamento di *Besanaottanta* si apre con una mostra dal titolo *Arte e computer* curata da Barilli a cui è affiancata la mostra personale di Mauro Staccioli a cura di Caroli.

L'obiettivo della prima mostra è quello di realizzare l'incontro tra gli artisti e "le enormi possibilità, a livello grafico e cromatico, che i computer, oggi, sono in grado di offrire"[393]. Barilli spiega che molte mostre hanno già affrontato l'argomento, ma concentrandosi principalmente sull'uso commerciale della computer graphic, trascurando quindi l'importanza dell'aspetto estetico con cui invece in questa occasione gli artisti sono invitati a confrontarsi. Con il progresso della tecnologia, vi sono infatti alcune possibilità non sempre concesse dagli strumenti tradizionali per esempio, "la possibilità di offrire immagini in movimento, di ingrandirle o rimpicciolirle a piacere, il cambiare in esse la chiave cromatica, di passare dalle due alle tre dimensioni, e così via". Il critico bolognese cerca di favorire l'incontro tra alcune figure riconosciute e le possibilità di manipolazione dell'immagine offerte dal computer. Sono invitati a realizzare delle opere Enrico Baj, Gianni Colombo, Alessandro Mendini, Gianfranco Pardi, Valentino Vago, Luigi Ontani, Marcello Jori,

---

390 Aldo Spoldi, in *Enrico Il Verde*, (Milano, Rotonda di via Besana, 11 - 29 Marzo 1987), a.c. Renato Barilli, Milano, Electa, 1987.

391 Seguiranno *Capitan Fracassa* e il balletto *Circo.*

392 Si tratta della trasformazione del Teatro di Oklahoma in *Banca di Oklahoma* (1988), che nel 1990 viene regolarmente costituita col nome di Oklahoma S.r.l. Cfr: Sara Fontana, *Banca di Oklahoma: le incredibili avventure di una finanza patafisica dal 1968 a oggi*, "Ricerche **di** S/Confine", VIII, 1 (2017), pp. 62-87.

393 Fax di Renato Barilli a Ludina Barzini, 9 febbraio 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

Aldo Spoldi, Alberto Abate, Ettore Innocente e Plumcake. Per l'occasione è la RGB Computer Graphics Service a mettere a disposizione i suoi specialisti e le stazioni grafiche computerizzate ad alta risoluzione per i due mesi della mostra[394]. Con la collaborazione del Centres National Des Arts Plastiques di Parigi, vengono coinvolti anche artisti e graphic designer le cui operazioni nascono già dall'immaginario digitale *stricto sensu*. Vi è infatti una sezione dedicata a una selezione di opere d'arte elettronica già prodotte dal Centro[395] visibili attraverso riversamento in videocassette: è il caso delle opere del Gruppo Hi Tec diretto da Giovanni Blumthaler (con lavori di Franco Angeli, Alighiero Boetti e Giulio Turcato), del centro di produzione CRAUS e di quello diretto da Ennio Bianco. Infine, Barilli invita artisti che, in quegli anni, si stanno confrontando quasi esclusivamente con la produzione di immagini elettroniche, come i Crudelity Stoffe e i Giovanotti Mondani Meccanici.

Arte e Computer si pone come uno de pochi casi di promozione da parte di uno spazio pubblico italiano del discorso sul rapporto arte e tecnologia mostrando la visione anche "allargata delle pratiche artistiche"[396] di un critico come Barilli rispetto a un più diffuso interesse per i media tradizionali[397]. Seppur infatti il decennio degli anni Ottanta sia fondamentale per lo sviluppo delle nuove tecnologie, a livello quantomeno ufficiale, queste faticano ad affermarsi alla stregua della

---

394 Per consentire la produzione di certe opere, viene raggiunto un accordo con la Ditta VIR di Milano, diretta dal dott. Chiringhelli, la quale si impegna a fornire le attrezzature adatte e l'assistenza tecnica per un notevole monte di ore, tali da consentire appunto ai nominati artisti la sperimentazione e la produzione di programmi col computer, In aggiunta, e in collegamento con Ditte associate, la VIR offre pure l'attrezzatura opportuna per programmare tali prodotti durante la mostra in cambio del riconoscimento della sua sponsorship, attraverso la presenza del proprio marchio, o comunque di un cenno di ringraziamento, nel catalogo. Fax di Renato Barilli a Ludina Barzini, 9 febbraio 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

395A tal proposito Barilli insiste perchè si possa invitare, a spese del Comune, la sig.ra Martine Bour, responsabile dei programmi elettronici del Centre National des Arts Plastiques (Parigi), indicandola come "valida collaboratrice della mostra stessa, cui ha assicurato la partecipazione di artisti francesi". Ancora si legge "Purtroppo il ristretto budget previsto per questa manifestazione non può farsi carico di una tale spesa (perlaltro nan eccessiva). Sono quindi a chiedere se è possibile che essa venga assunta da codesto Assessofato su qualche fondo di rappresentanza. Faccio presente che un tale atto di ospitalità potrebbe aprire interessanti prospettive di scambio e di reciprocità, in prossime occasioni". Gli artisti di cui sono presentati i contenuti registrati sono S.Matta, E. Arroyo, O. Agid, F. Boisrodn, L. Cane, L. Lublin, A.M. Pecheur, A.Pfeiffer, K. Picasso, H. Telemaque. Fax di Renato Barilli a Ludina Barzini, 9 Aprile 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

396 Francesca Gallo, *Les immatèriaux. Un percorso di Jean-François Lyotard nell'arte contemporanea*, Roma, Aracne, 2008. p. 161.

397 Per un approfondimento sul dibattito critico del periodo e una contestualizzazione della mostra *Arte e Computer* rispetto al panorama espositivo coevo relativo alle ricerche elettroniche Cfr: Vincenzo Di Rosa, *La Computer art nel dibattito critico-curatoriale italiano degli anni Ottanta*, in "Piano B", Vol. 7 n. 2, 2022, pp. 114-135.

pittura e della scultura rimanendo di fatto marginali. Si tratta di una divisione[398] tra *Arte e Tecnologia* di cui Barilli è ben consapevole tanto da riproporla implicitamente anche nel titolo. La mostra si pone così su un piano laboratoriale, cercando di instaurare un possibile connubio tra artisti e nuove possibilità creative perchè "Non basta, insomma, maneggiare qualche ritrovato tecnico, pur sofisticato e avanzato, per dimostrare ipso facto di aver stabilito un vincolo simpatetico con la tecnologia del proprio tempo"[399].

Per la sua mostra personale Staccioli presenta alcune grandi sculture realizzate per lo spazio della Rotonda di via Besana[400]. Caroli pone l'accento sul linguaggio asciutto ed essenziale che da anni lo pongono in parallelo con la tradizione americana delle 'strutture primarie', senonché, "la chiave profonda delle sue invenzioni resta sempre legata a una cultura 'classica' ed europea". Il curatore fa riferimento ad un "classicismo concettuale" che caratterizza il lavoro di Staccioli evidenziando come nel suo approccio ci siano "processi mentali che derivano dall'arte concettuale" da un lato e un fondamento nel rapporto "di spinte e controspinte, di solennità e azzardo architettonico, che costituiscono il patrimonio più intimo della scultura italiana"[401]. Per l'occasione Staccioli realizza alcune sculture pensate per integrarsi nel contesto architettonico settecentesco: tra queste, un arco rovesciato che, con un'estremità, sfida l'altezza della cupola nel suo centro, mentre l'altra, contraria alle molteplici arcate, giace lungo uno dei bracci a croce greca. Numerosi prismoidi vengono disseminati lungo le linee di intersezione dell'ambiente, evocando, con la loro forma appuntita, la precedente destinazione del luogo come sito di isolamento e quarantena[402].

Gli ultimi due appuntamenti del ciclo di *Besanaottanta* sono *Una storia milanese* presentata dal 15 ottobre al 29 novembre 1987 e la mostra personale di Salvo, dal 4 dicembre 1987 al 24 gennaio 1988. Le due mostre, anziché essere inaugurate in coppia come di consueto, si tengono in due

---

398 Ne è un esempio anche la XLII edizione dell'Esposizione Internazionale d'Arte La Biennale di Venezia del 1986 , curata da Maurizio Calvesi e che indaga i rapporti tra Arte e Scienza, cogliendo uno snodo degli interessi e delle ricerche di quegli anni. Una delle sezioni della Biennale è *Tecnologia e informatica*, curata da Roy Ascott, Don Foresta, Tom Sherman e Tommaso Trini alle Corderie dell'Arsenale. La mostra offre ampio spazio all'arte elettronica, ma ne ribadisce la "netta distanza" dal sistema dell'arte. Lagonigro, P. (2020), *Computer art in Italia negli anni Ottanta Tecnologia, matematica e immaginario scientifico*, "Venezia Arti", vol. 29, p. 145.

399 Renato Barilli, in *Arte e computer*, (Milano, Rotonda di via Besana, aprile - giugno 1987), Milano, Electa, 1987. p. 8.

400 Flavio Caroli, in *Mauro Staccioli* (Milano, Rotonda d via Besana, aprile-giugno 1987), Milano, Electa, 1987, p. 10.

401 Comunicato stampa della mostra, Milano, s.d., Archivio del Comune di Milano.

402 Per maggiori informazioni si rimanda alla sezione dedicata nel sito internet dell'Archivio Mauro Staccioli https://maurostaccioli.org/it/rotonda-della-besana-1987-it/, consultato il 28 gennaio 2024.

diversi momenti, andando così a coprire l'intera stagione autunnale e a rispondere all'ingente necessità di ridurre i costi[403].

La mostra, organizzata da Caroli e inizialmente prevista per l'autunno del 1987, doveva essere *Nuovi minimalisti californiani*, un momento dedicato alle ricerche degli artisti della Costa del Pacifico, tuttavia, le varie difficoltà riscontrate dal curatore nella realizzazione, determinano il venir meno dell'esposizione e la sua sostituzione con *Una storia milanese*. In un fax del 28 luglio 1987 che fa seguito ad un primo viaggio di Caroli a Los Angeles per i preparativi, si menziona il fatto che l'artista Mark Lere non potrà partecipare all'esposizione a causa della brevità dei tempi richiesti per la realizzazione che non consentono nè di reperire le opere dei collezionisti, né di risolvere i problemi connessi al difficile spazio della Besana[404]. Gli stessi motivi sono addotti dall'artista Peter Shelton. Con un certo disappunto, Caroli conclude: "Purtroppo i brevi tempi organizzativi sono estranei al modo di lavorare degli artisti stranieri", precisando come lo stesso Mark Lere abbia proposto di rinviare la mostra a dicembre, opzione non praticabile a causa dell'accordo già preso tra Caroli e Barilli secondo cui al primo spetta il periodo di ottobre-novembre mentre al secondo dicembre-gennaio[405].

Data l'impossibilità di realizzare nei tempi stabiliti la mostra degli artisti californiani il critico propone, in alternativa, di allestirne una dedicata alla giovane pittura milanese, con la presenza di Francesco Bonami, Gaetano Grillo, Natà, Marco Nereo Rotelli, Anna Maria Santolini, Libero Concordia, Roberto Stefano Pizzi, Augusto Brunetti, Marco Mazzucconi, Roberto Lucca Taroni, Italo Bressan, Brunetti, Arcangelo, Luigi Carboni[406]. Si tratta infatti di un appuntamento dalla spesa contenuta, data la limitatezza dei costi di trasporto e assicurazione, oltre che di facile realizzazione

---

[403] È lo stesso Caroli a spiegarlo all'assessore Luigi Dadda: "Illustre Assessore, per completare nel modo migliore il primo ciclo di mostre dell'attività nota come *Besanaottanta* siamo a proporle di concentrare le iniziative al sesto appuntamento, che restano da espletare onde esaurire l'intero ciclo. La consuetudine vorrebbe che in ciascuno di tali appuntamenti venissero presentate due mostre accoppiate, una di situazione e una di un protagonista, a cura rispettiva di ciascuno di noi. Ma il budget complessivo riservato ad ogni manifestazione, fissato in lire sessanta milioni (comprensivi delle spese di catalogo e del collaboratore esterno) risulta davvero esiguo, insufficiente a consentire l'organizzazione di un duplice evento, tanto più che quanto resta del nostro programma a suo tempo presentato è assai impegnativo e costoso. Siamo dunque a proporle di far corrispondere il quinto ciclo alla sola mostra di situazione (Nuovi minimalisti californiani), a cura di Flavio Caroli, dai primi di ottobre fino alla metà novembre del corrente anno; e il l 6° ciclo alla sola mostra del 'protagonista' Salvo, a cura di Renato Barilli dai primi di dicembre fino alla fine di gennaio 1988". Fax di Flavio Caroli a Luigi Dadda, Assessore alla Cultura, 15 maggio 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

[404] *Ibidem.*

[405] *Ibidem.*

[406] Fax di Flavio Caroli a Luigi Dadda, Assessore alla Cultura, 6 luglio 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

vista la scelta circoscritta dell'ambito di riferimento[407]. La mostra inaugura il 15 ottobre 1987 con il titolo preannunciato *Una storia milanese* e l'aggiunta del sottotitolo *Giovane arte nel capoluogo lombardo*. Vengono presentati tredici artisti collocabili, secondo Caroli, dopo una presunta svolta di fine anni Settanta, da lui stesso rintracciata nella mostra *Il nuovo contesto* organizzata nel 1979, in cui avevano esposto Aldo Spoldi, Davide Benati, Valerio Cassano, Franco Caspani, Omar Galliani, Antonio Faggiano e altri protagonisti della Nuova Immagine[408].

Nel testo in catalogo Caroli descrive Milano come una città estremamente vitale e internazionale, posizione necessaria per legittimarne la scelta, e ne delinea i caratteri per contrapposizione all'altra città di riferimento, soprattutto per la pittura, Roma. Mette in luce fin da subito la distinzione tra quanto si verifica negli anni Ottanta nella "situazione romana", che raggruppandosi intorno ad alcune gallerie (Sperone, Sargentini, De Martis, e Simona De Marchis) avrebbe sviluppato un'omogeneità di linguaggio nei diversi gruppi di artisti, e il clima milanese "più fluido e disaggregato". Si tratta di una contrapposizione che, si capisce, è funzionale a giustificare la diversità delle proposte in mostra. Spiega infatti il critico: "Pensandoci bene, in questa città raggruppamenti a testuggine o di tendenza non se ne sono più costituiti dopo Azimuth e l'Arte Programmata. Vale la pena di chiedersi perché. Io credo che ciò dipenda da una cultura profondamente illuminista, tollerante, in definitiva "europea", del capoluogo lombardo. La formazione a testuggine (che ha crismi di nobiltà elevatissimi in tutta la storia delle avanguardie) si crea per forzare la ristagnante piattezza dell'esercito nemico, che è quello della tradizione. Ai pregi della forza dirompente, essa accoppia un difetto: la limitazione del singolo, annullato, o almeno riassorbito, nel collettivo. Milano è città essenzialmente individualista e pacifista. Pensa che i valori, per affermarsi, non necessitino di guerre, anche se talora sono necessarie battaglie; battaglie che vanno comunque limitate quanto più possibile nel tempo e negli esiti devastanti"[409].

---

[407] A tal proposito Flavio Caroli aggiunge: "Data la limitatezza dei costi di trasporto e assicurazione, fermo restando il budget generale di 60 milioni, come stabilito nella precedente delibera, propongo di raddoppiare il numero di pagine del catalogo rispetto alla consueta misura di Besana". Si precisa che ciò comunque non sarà attuato. Fax di Flavio Caroli a Luigi Dadda, 29 Luglio 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

[408] Si veda: *Una storia milanese. Giovane arte nel capoluogo lombardo*, (Milano, Rotonda di via Besana, ottobre-novembre 1987) a c. Flavio Caroli, Milano, Electa, 1987. Gli artisti invitati alla rassegna sono quelli citati nel precedente fax, con l'eccezione di Libero Concordia che, a pochi giorni dall'inaugurazione, comunica tramite la galleria Salvatore Ala la sua rinuncia a partecipare. Nel fax si sottolinea che l'artista non ritiene opportuno essere rappresentato in mostra dai suoi lavori disponibili a Milano, datati circa due anni prima. Inoltre, inaugurando l'8 ottobre 1987 una sua personale presso la sede di New York della galleria Ala, viene meno anche la possibilità di esporre le sue opere più recenti. Fax di Fabia Calvasina dalla Galleria Salvatore Ala a Flavio Caroli, datato 15 ottobre 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

[409] Flavio Caroli, *Pausa di riflessione*, in *Una Storia Milanese*, (Milano, Rotonda della Besana, ottobre - novembre 1987) Milano, Electa, pp. 8-10.

L'individualità sarebbe così un carattere intrinseco e sedimentato nei modi e nella cultura cittadina: a Roma gli artisti negano tutto ciò che "non appartiene alla sfera del proprio lavoro" mentre a Milano "ci si saluta; due chiacchiere urbane scambiate a volte anche con reale interesse; una pacca sulla spalla e via", perché "vince la condizione che ogni lavoro è degno si rispetto, che c'è spazio per tutti". Non si fa mistero, in questo caso, del ruolo delle gallerie, evidenziando come i milanesi sostenitori delle nuove proposte si siano adattati con naturalezza a tale panorama favorendo le ricerche individuali e rinunciando "all'ambizione di creare scuderie omologate da uniformità di linguaggio", ancor più perchè "consapevoli dell'estinzione che dura ormai da parecchi anni di ogni corsia preferenziale della ricerca". Una Milano vitale, dunque, quella descritta da Caroli, che favorirebbe la presenza in città di affermati artisti stranieri, contraddicendo la spesso lamentata tendenza italiana all'esterofilia, e che, soprattutto, non ha niente da invidiare alle città europee e americane, nemmeno a Los Angeles, considerata, non a caso, "la città più interessante del mondo artistico".

La mostra si conclude il 29 novembre 1987, non senza critiche rivolte soprattutto all'ingerenza delle gallerie e al breve periodo di apertura, di poco superiore ad un mese[410]. Tale aspetto è lamentato dallo stesso Caroli già in un fax del 23 settembre 1987 in cui l'intenzione di Barilli di inaugurare la mostra di Salvo a inizio dicembre è indicata come un serio problema proprio per il breve tempo che lascia a disposizione a *Una storia milanese*[411]. Tuttavia, il curatore bolognese spiega immediatamente che non è possibile cambiare le date poiché Salvo avrà l'inaugurazione di una mostra al Boymans Museum di Rotterdam nel mese di febbraio e, dal momento che alcuni dipinti esposti saranno gli stessi della mostra alla Rotonda della Besana, quest'ultima deve necessariamente concludersi entro la fine di gennaio.[412]. A chiusura del ciclo di *Besanaottanta*, dal 4 dicembre 1987 al 24 gennaio 1988, si tiene perciò la mostra personale di Salvo: presentando circa settanta opere, l'esposizione documenta in modo ampio la ricerca artistica dell'artista a partire dai lavori

---

410 Giorgio Verzotti, *Una storia milanese alla Rotonda della Besana,* "Flash Art", n.142 Gennaio-Febbraio 1988, p.76.

411 Fax di Flavio Caroli a Luigi Dadda, Milano, 23 settembre 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

412 Inoltre, secondo Barilli, era stato proprio Caroli a dichiarare che il periodo di ottobre era indispensabile per la realizzazione della mostra sui 'minimalisti' californiani, che successivamente è stata però annullata. Fax di Renato Barilli a Luigi Dadda, datato 8 settembre 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M162, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

concettuali dei primi anni Settanta, come le lapidi, continuando con i disegni fino ai dipinti più recenti[413].

2.4. *Geometrie Dionisiache. In Italia oggi l'arte giovane,* 1988

2.4.1. Lea Vergine e le nuove generazioni

Il 17 maggio 1988 alla Rotonda della Besana inaugura *Geometrie Dionisiache. In Italia oggi l'arte giovane* a cura della critica d'arte Lea Vergine. La mostra presenta le opere di ventitré artisti nati intorno agli anni 1955-60: Stefano Arienti, Angelo Barone, Luigi Carboni, Manlio Caropreso, Massimo Antonaci, Lucilla Catania, Antonio Catelani, Fabrizio Corneli, Alex Corno, Daniela De Lorenzo, Antonio Di Palma, Aldo Ferrara, Carlo Guaita, Eduard Habicher, Marco Lodola, Marco Mazzucconi, Silvio Merlino, Nunzio, Claudio Palmieri, Luca Quartana, Maurizio Turchet, Antonio Violetta e Alfredo Zelli.

L'esposizione si pone come un momento di riflessione critica e con una funzione pari a quella di una "vetrina di una zona assai rilevante della produzione italiana"[414]. Non vi è dunque la pretesa di esaustività quanto piuttosto la volontà di rivolgere uno sguardo alla situazione artistica in atto. Inoltre, si tratta di una delle prime occasioni in cui i giovani artisti vengono introdotti in modo ufficiale con una mostra in un'istituzione pubblica.

Stupisce che Lea Vergine, nota per il retroterra di militanza a favore di artisti della sua generazione o storici, decida di rivolgere la sua attenzione al panorama artistico strettamente contemporaneo. Finora, la sua attività in ambito espositivo si è distinta per una serie di fortunate mostre che confermano una certa linea di interesse. Nel contesto istituzionale milanese, si possono ricordare *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940: Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, tenutasi a Palazzo Reale dal 16 febbraio al 18 maggio[415], *L'ultima avanguardia. Arte programmata e cinetica 1953-1963*, presentata due anni dopo, dal 4 novembre 1983 al 27 febbraio 1984, e la personale di Carol Rama al Sagrato del Duomo, svoltasi dal 29 maggio al 28 luglio 1985. A chiudere, la mostra dedicata a Gina Pane, *Partitions / Opere multimedia 1984-85*, allestita presso il PAC dal 29 novembre 1985 al 13 gennaio dell'anno successivo. Al contrario, è dai contributi sulle

---

413 *Salvo*, (Milano, Rotonda di via Besana, dicembre 1987 -gennaio1988) a c. Renato Barilli, Milano, Electa, 1987. Si segnala che nel corso degli anni Ottanta a Milano Salvo espone con una certa frequenta presso la Galleria Toselli. Cfr Francesca Avila, *Salvo alla Galleria Toselli*, in *MilanOttanta,* op.cit., pp. 101-103.

414 Lea Vergine, *Geometrie dionisiache,* in *Geometrie Dionisiache. In Italia oggi l'arte giovane,* (Milano, Rotonda della Besana, 17 maggio- 28 agosto 1988), a. c. Lea Vergine, Milano, Fabbri Editori, 1988, p. 8.

415 La mostra è inizialmente prevista dal 16 febbraio al 13 aprile 1980 ed è prorogata fino all'18 maggio.

riviste che si rileva l'interesse per le esperienze artistiche emergenti e la volontà di rimanerne aggiornata[416].

Il giudizio sullo stato dell'arte è però estremamente critico: in un lungo articolo del 16 febbraio 1986 pubblicato su "Panorama", Vergine offre un'attenta disamina della situazione contemporanea, nutrita di confronti con le stagioni immediatamente precedenti, di cui lei stessa è stata, appunto, protagonista. In linea con il suo approccio abituale[417], Lea Vergine contestualizza l'opera dei giovani artisti all'interno del momento storico, cercando di comprendere, situare e conferire significato alle loro scelte e opere. Per gli spunti di riflessione che offre su tale prospettiva, il testo merita una considerazione particolare: "La violenza delle passioni, i drammi del desiderio, la brama d'assoluto, la fascinazione dell'utopia, le speranze del progetto: grazie, no! Pittori e scultori che non oltrepassano il trentacinquesimo anno d'età sono nati cauti. Lavorare senza pace in terra e senza protezioni in cielo sembra loro una demenza. Come i coetanei della letteratura, della musica, del teatro, del cinema (e finanche della ricerca scientifica) detestano il rischio, fuggono l'avventura, cercano rassicurazione, inseguono i riconoscimenti, esigono la Garanzia. Non si tratta di una generazione che prende il proprio destino in mano, non si sogna neanche di farsi carico del dolore del mondo, non vuole neppure mutarlo questo nostro mondo, né migliorare quella che qualche intemerato chiamava la qualità della vita; vuole solo salvarsi a tutti i costi. […] Di massima i talenti sono così garbati da non poter essere violentati da nessuna idea. E che queste siano poche, e prevedibili: quattro o cinque banalità fondamentali, qualche insulsaggine (ma che sia pomposa), è tutto ciò che serve per esercitarsi a regredire senza recuperi. Un po' di sentimentalismo, un tocco di romanticheria, una spolverata di grazia (pazienza se poi ci scappa anche il lezio!), un'ombra di ironia, qualche spezia giocosa (ma non il gioco del signor Schelling, piuttosto quello di Disney)"[418].

L'opinione sulle nuove generazioni è severa e non fa che intensificarsi nel proseguo dell'articolo dove Vergine sottolinea come, nelle opere di questi artisti, "non si inventa, non si rielabora neppure, si ridipinge il già noto, secondo quanto suggerisce il proprio capriccio o la propria abitudine; senza sforzi". A sostegno di questa tesi, articola un *excursus* da inizio decennio, quando gli artisti

---

[416] In questi anni Vergine lavora in particolar modo con le seguenti riviste: "Domus" (1976 - 2007); "Il manifesto" (1980 - 2013) "La Stampa" e "Panorama" (1981 - 1988). Manca ad oggi una bibliografia completa degli scritti di Vergine. Un'elenco dettagliato delle riviste su cui scrive Vergine nel corso della sua attività è presente nel seguente contributo: Valentina Bartalesi, "*La linea critica dov'è? Hard to meet, direbbe un americano: Lea Vergine sul manifesto*", in *Armi improprie. Lo stato della critica d'arte in Italia,* op.cit., 235-238.

[417] Proprio la necessità di interpretare l'opera d'arte in relazione al contesto sociale e politico in cui è stata creata è alla base del suo testo *Attraverso l'Arte. Pratica politica. Pagare il '68*, Arcana, 1976.

[418] Lea Vergine, *Avanti all'indietro*, "Panorama", 16 febbraio 1986. Pubblicato in Lea Vergine, *L'arte in gioco*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 60-67. Le citazioni tra virgolette che seguono, dove non diversamente indicato, sono tratte dal medesimo articolo.

sembrano rifare opere che richiamano la metafisica, il surrealismo, il futurismo, ancora, "l'astrattismo degli anni cinquanta in versione un po' sciatta e con l'informale degli anni Sessanta". Infine, segnala come stia ora emergendo un "second-hand" dell'optical art, una ripresa dunque dell'arte geometrica. Anche la Transavanguardia non sfugge alle critiche, colpevole di aver trovato un modo vincente per cui i "nuovi" artisti godono di maggiori opportunità economiche rispetto alle generazioni precedenti e viaggiano sull'onda del successo.

Sorgono così alcune domande cruciali: "Ma chi sono questi giovani, spesso debuttanti, che stanno silenziosamente emergendo nel mercato internazionale? C'è in questo panorama fluttuante qualche talento autentico? E tanto per cominciare, quanti sono? Sono tantissimi, una moltitudine. E affollano le gallerie".

Per rispondere, Vergine conduce una sorta di inchiesta tra le gallerie d'arte più importanti d'Italia, raccogliendo opinioni e testimonianze. Emergono i nomi di alcuni artisti come Aldo Spoldi, unico "giovane" promosso da Marconi, si fa riferimento a coloro che partecipano all'"esperimento" della Brown Boveri, perchè supportati dal figlio di Marconi, Giò, seppur l'iniziativa in sé sia ritenuta "troppo breve" per essere considerati artisti professionisti. Ancora, vengono menzionati i gruppi sostenuti da Inga Pin: i Plumcake, il Nuovo Futurismo e il più recente Architrom. È proprio il gallerista a riferire a Vergine come, rispetto a qualche anno fa, le dinamiche siano cambiate significativamente: la galleria opera ora come un'efficace agenzia pubblicitaria e "la promozione di un autore avviene attraverso pubbliche relazioni, cataloghi, foto, viaggi, pubblicità soprattutto".

Gli artisti godono, a detta della critica d'arte, di vantaggi economici che le generazioni precedenti non hanno avuto, ma dovendo rispondere a regole "impietose", che seguono "la legge del business": se un artista emergente non riesce a ottenere visibilità o a entrare in almeno un museo europeo entro tre anni, "via tutti e avanti i prossimi. Su cento nomi al nastro di partenza solo cinque mediamente sfondano". Passa così a delineare un profilo quasi antropologico di questi "nuovi talenti": "Salvo rare eccezioni, non hanno più il sacro fuoco né sete di dissipazione romantica. Di rado hanno alle spalle generazioni di algidi antenati patrizi; anzi, continuano a sgorgare dalla piccola borghesia e dai ceti impiegatizi. Maneggiano più denaro che in passato perchè insegnano, non abbandonano la casa paterna, trafficano con l'industria della moda, quella dell'editoria, si prestano per arredare vetrine, allestire show-room, vestono firmato, sono stati quasi tutti negli States. E quanto all'arte con a maiuscola, ce la mettono tutta, enfatizzando i propri sforzi, ma tutto sommato la considerano solo una carta da giocare".

Un clima diverso, sostiene Vergine, è quello che si respira a Roma. Anche la panoramica sulla situazione nella capitale si snoda tra i nomi degli artisti supportati dalle gallerie, in particolare da

Gian Enzo Sperone e Fabio Sargentini. Per il primo è segnalato il gruppo di Domenico Bianchi, Gianni Dessi, Bruno Ceccobelli, Salvatore Gallo. Da Sargentini, sono invece indicate "le sue sette teste di serie che ha scovato girando per gli studi romani": Giancarlo Limoni, Enrico Luzzi, Nunzio, Pizzi Cannella, Sergio Ragalzi, Marco Tirelli e Claudio Palmieri. "Niente di sconvolgente, anche loro rifanno", afferma duramente Vergine con allusione alle suggestioni astratto informali presenti nelle loro opere.

Riprendendo il discorso su Milano, indica alcuni pittori di spicco legati al gallerista Enzo Cannaviello, Arcangelo, Francesco Bonami, Gaetano Grillo, Natà e Marco Nereo Rotelli. Questi artisti sono riuniti nella mostra *Stazione Centrale* titolo che evoca "un luogo di intreccio partenze approdi attese incontri", perchè, come spiega Cannaviello, "oggi non ci sono più tendenze né grandi personalità, solo delle individualità". Quest'ultimo esprime inoltre un chiaro scetticismo verso i nuovi collezionisti d'arte identificati in un "ceto sociale che legge sempre meno, vede troppa televisione, viaggia solo alle Seychelles e spende quel che gli resta in frivolezze domestiche e abiti firmati". Per completare l'analisi sulla pittura contemporanea, la critica menziona gli artisti supportati da Salvatore Ala, come Renato Pace e Fabio Cresci, dimostrando che, nonostante la "giovane pittura" non sia "particolarmente scintillante", è comunque un ambito "vasto e ramificato".

"In mezzo a tanto grigiore", è proprio a Milano che, sostiene Vergine, "non mancano per fortuna le sorprese" e, in questo contesto, presenta due gruppi che si distinguono per le loro scelte estetiche e le loro dichiarazioni programmatiche. Il primo è rappresentato dalla Casa degli Artisti per la quale ricorda i nomi di Mariella Ghirardani, Luisa Protti, Adriano Trovato, Piero Almeoni, Enzo Buonaguro, Raffaele Proto, Fabrizio Crivelli, Luca Quartana e Matteo Donati, firmatari del manifesto *Etico*. In questo caso, la critica d'arte spiega come la Casa degli Artisti sia stata fondamentale nell'articolare la loro visione teorica e pratica dell'arte, avendo potuto beneficiare dell'aiuto di figure come De Sanna, Fabro e Nagasawa.

Quanto al secondo gruppo, il riferimento è alla "boutique-galleria Zeus Arte", per la quale vengono indicati Sergio Caltroni, Maurizio Turchet e Maurizio Peregalli, tre figure che "per vivere si occupano di moda curando l'immagine di Soprani, Armani e Fiorucci" e "invece di peregrinare di mercante in mercante" hanno aperto uno spazio dove esporre arte, moda e design[419].

[419] Zeus, ambiente ibrido e versatile dedicato all'arte, alla moda e al design, apre in via Vigevano nel 1984, parallelamente alla nascita dell'omonimo marchio di design. È importante notare che Maurizio Peregalli è l'unico dei nomi fatti da Vergine a comparire tra i soci fondatori dello spazio e del marchio. Tuttavia, con l'espressione "Gruppo Zeus", si indica più in generale le figure che gravitano e collaborano attorno allo showroom. *ZEUS - 20 anni di passione 1984-2004*, la pubblicazione è stata autoprodotta da ZEUS nel 2004 in occasione dei vent'anni di attività del marchio.

La digressione di Vergine si avvia verso la conclusione con un racconto aneddotico dello "scippo", così scherzosamente indicato, a opera di Sperone degli artisti Domenico Bianchi, Bruno Ceccobelli, Gianni Dessì, Giuseppe Gallo al gallerista Ugo Ferranti che per primo li ha sostenuti. La storia è funzionale a ribadire l'atteggiamento cinico che, a detta della critica, caratterizza i giovani artisti: seppur, infatti, Ferranti li foraggiasse secondo "le sue non eccelse possibilità economiche" e "li esponeva nei migliori musei d'Europa" loro "volevano tutto e subito". Emerge ancora una volta il confronto/scontro tra due diverse generazioni: "Tutto questo furore di bruciare le tappe è segno di costumi romani non fatti per essere condivisi da una persona intimamente gentile che ancora si stupisce quando l'artista accantona l'ambizione per privilegiare la vanità".

L'ultima parte dell'articolo rivela ulteriormente la disillusione di Vergine per il panorama contemporaneo in cui la giovinezza non rappresenta più soltanto una condizione anagrafica, il ruolo del critico perde progressivamente la sua centralità a favore del predominio del potere economico, e l'arte sembra destinata a ripetere ciclicamente ciò che è stato già realizzato in passato: "*Giovane*, una volta, era un incidente anagrafico passeggero, oggi è spesso un sistema di ricatto, una prepotenza da far fruttare al massimo. E qualcuno si giustifica 'faccio l'artista giovane' come una volta si diceva faccio l''artista sperimentale'. Vent'anni fa artisti come Castellani, Pistoletto o Paolini, poniamo, erano gratificati dalla visita di un critico come Giulio Carlo Argan. Oggi, del rapporto col critico che non è manager, non interessa nulla a nessuno: meglio ricevere in studio le dame rampanti dei rotocalchi o andare a cena con Berlusconi e De Michelis. È una scelta di vita, naturalmente. Pittori e scultori che non oltrepassano il trentacinquesimo anno di età sono nati cauti. Detestano il rischio, fuggono l'avventura. Non ci si evolve ma ci si specializza, si coniugano e si declinano le immagini in partenza, si rifà quel che si vuole, si ridipinge il già fatto secondo le regole del proprio io. […] Vi sono quadri percorsi da afflati, atmosfere, tensioni squisitamente originali? No, non è necessario. Il guaio è, come suona una battuta di Paolo Poli, che 'i canti delle mondine non sostituiscono *L'infinito* di Leopard'".

Queste stesse posizioni vengono riprese in modo puntuale anche in un altro articolo di poco successivo pubblicato su "Il manifesto"[420] , una rielaborazione del testo uscito su "Panorama", in cui la critica consolida i suoi giudizi severi e aggiunge al discorso i nomi di alcuni artisti "cani sciolti", ovvero non supportati dalle gallerie tradizionali ma comunque già presenti in eventi di rilievo: Marco Del Re, Antonio Violetta, Angelo Barone, Antonio Di Palma e altri, un'inclusione che dimostra come Vergine continui a osservare con attenzione il panorama contemporaneo.

[420] Lea Vergine, *Un mucchio selvaggio in galleria*, "Il manifesto", il 10 marzo 1986, p.12.

Nell'articolo riprende il caso del gallerista Ugo Ferrante, indicato come una delle figure più interessanti di Roma, "ancora capace di stupirsi del malcostume e dell'incontinenza imperanti" e, soprattutto, che conviene con la sua "deplorazione universale": "che mortificazione ascoltare i giovani pittori che non discutono mai d'arte e parlano solo di Maserati, del nuovo soft, della seconda casa e dell'incontro con De Michelis!", scrive Vergine, a ribadire quel cambiamento di priorità e interessi nel mondo dell'arte contemporanea.

Nonostante il forte scetticismo riguardo alle ricerche artistiche contemporanee, proprio nel 1986, lo stesso anno, quindi, della pubblicazione dell'articolo, viene presentata al Comune di Milano la prima proposta per una mostra "sull'ultima generazione di pittori e scultori italiani". Non si tratta di un'incongruenza: il titolo iniziale dell'esposizione *La Grazia e il Garbo (Fin de siècle)* gioca infatti su due parole chiave che si riscontrano precisamente anche nell'articolo uscito su "Panorama", dove la grazia è attribuita alle opere, sottolineandone la piacevolezza della forma – "pazienza se poi ci scappa anche il lezio!" – mentre il garbo è associato agli artisti, descritti come talenti "così garbati, da non poter essere violentati da nessuna idea". In sostanza, se ad un primo sguardo il titolo sembra suggerire una certa moderazione, letto nel contesto delle riflessioni di Vergine, assume sfumature ben più critiche. Ugualmente, l'accezione negativa con cui si guarda a questa generazione trapela anche da quel *Fin de siècle* posto come sottotitolo: se infatti, da una parte, la locuzione è evocativa della chiusura di un'epoca passata e dell'inizio di una nuova, dall'altra non si può ignorare come sia solitamente impiegata con riferimento alle caratteristiche culturali che emersero con forza negli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo, compreso il pessimismo e una diffusa convinzione che la civiltà stesse procedendo verso una decadenza. In questo senso, il *Fin de siècle* di Vergine non richiama solamente la conclusione del secolo, ma si carica di quelle connotazioni negative a cui la critica fa riferimento nel suo articolo.

Il passaggio da *La Grazia e Il Garbo (Fin de siècle)* a *Geometrie Dionisiache. La giovane arte italiana tra gli anni '80 e '90,* infine cambiato in *Geometrie Dionisiache. In Italia oggi l'arte giovane,* si registra nel settembre del 1987, quando in uno scambio con il sindaco Pilitteri, Vergine chiede di abbandonare il primo titolo, utilizzato a scopo "puramente indicativo"[421], e di fare riferimento alla mostra utilizzando il secondo. Sulle modifiche apportate alla mostra nei due anni successivi alla presentazione del progetto iniziale, così come sui vari passaggi che conducono alla sua realizzazione, si tornerà approfonditamente nel prossimo paragrafo. In questo contesto, è importante sottolineare come il titolo originale abbia in realtà poco di meramente "indicativo",

[421] Fax di Lea Vergine a Luigi Dadda, Milano, 28 settembre 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

bensì rimandi a una visione precisa sulla situazione contemporanea che, pur cambiando il panorama di riferimento, sembra restare immutata nel tempo.

Ancora nel gennaio 1988, pochi mesi prima dell'apertura di quella che è già indicata come *Geometrie Dionisiache*, Vergine pubblica su "Alfabeta" l'articolo dal titolo *La polemica artistica non c'è più,* un testo in cui si esprime duramente contro i giovani artisti, accusandoli di qualunquismo e conformismo, aspetti attribuiti alla mancanza di progetto e, di conseguenza, all'incapacità di avere una visione del futuro[422]. "Quella che una volta si indicava col termine di controcultura è ormai solo un ricordo e, per alcuni, un rimorso o una nostalgia", spiega Vergine, evidenziando un ritorno a un approccio più individualista, con un'attenzione all'io – "tutto fervore solipsistico che dieci anni fa sarebbe stato letto come un delitto di leso progressismo" – interpretato come un tentativo collettivo di "salvare l'anima e la pelle".

La situazione attuale – "l'assenza di tensioni e di conflitti, la diffusa scontentezza, il disagio del presente al presente, il crepuscolarismo lamentoso e piccolo borghese, la regressione sterile"– è attribuita "alla caduta del progetto, ora ridotto a un'utopia fuori moda". In questo senso, evidenzia come ciò che caratterizza gli anni Ottanta sia "l'incapacità di una visione del futuro o, se si vuole, la visione del futuro come perdita", descritta quale una "prospettiva malinconica", in altre parole, uno sguardo al futuro permeato da un senso di perdita o tristezza. "Non siamo in un momento di grande confusione, come si sente dire spesso, no, siamo in un momento di qualunquismo organizzato, di omogenizzazione delle emozioni, di pastorizzazione della cultura, di modelli fortemente televisivi. Siamo alla fine del secolo e, come è accaduto sovente in altre fins de siècle, anche noi attraversiamo il manierismo, il riflusso, l'elusione dei problemi, il rifiuto del progetto, l'affettuosa assistenza di noi a noi stessi, piccole infelicità senza desideri. Pratichiamo tutte le strategie della sopravvivenza nel deficit generale, nella caduta di un interesse, di un'ideologia, di una speranza progettuale".

Nel solco di tali severe considerazioni, Vergine si chiede: "Ma che cosa vogliono gli artisti d'oggi?". La risposta non è, come avveniva per i loro predecessori, "distruggere un sistema di comunicazione e istituirne uno nuovo […] No. Perché quelli della landart o dell'arte povera o della body art, per far qualche esempio, affetti da quel morbo squisito che è la volontà di rifare il mondo, proponevano un modello di far arte legato criticamente alle esigenze del presente e comunque alternativo a quanto c'era prima. L'arte è stata negli ultimi trenta anni il desiderio di presentare modi inediti di comunicazione, è stata anche un cercare di liberare la gente perché riuscisse a vivere meglio la vita. A tanti autori di oggi, invece, il mondo pare andare benissimo com'è, col suo

[422] Lea Vergine, *La polemica artistica non c'è più,* "Alfabeta", n. 104 anno 10, gennaio 1988, p 5. Le citazioni che seguono, dove non indicato, sono tratte dal medesimo articolo.

consumismo bieco, con la sua vigliacca riconversione a modelli di vita e di pensiero che rivalutano i concetti di stabilità e di sicurezza. Gli aneliti morti, soffocati, ogni passione spenta".

Sono inoltre proprio i termini di *grazia*, *garbo* e il riferimento all'atmosfera tipica del *fin de siècle* a riemergere prepotentemente nei suoi ragionamenti. Allo stesso modo, l'accusa di riprendere le modalità e gli stilemi del passato è indicata come l'aspetto più grottesco, poiché non è interpretata quale indagine critica sul passato, bensì come una semplice riproposizione priva di riflessioni o contributi. "Grazia, garbo (talvolta lezio), un odore di frivolo sotto forme solenni e pompose, un che di convenzionale, l'inezia collegata con l'assurdo e il paradosso, un certo brutalismo folclorico, e quella mediocre meraviglia di una situazione prospera ma non eccelsa né entusiasmante in quanto aliena dal grande colpo d'ala come dal grande errore: questi i caratteri comuni ai giovani pittori e scultori d'oggi, per esempio. Il livello della produzione è mediamente modesto; rari frizzi, la capacità di sgarrare per amor d'avventura, piuttosto è evidente la corsa alla garanzia, l'operare sotto la protezione delle matrici degli anni Sessanta o Settanta; di qui il post-informale, il neopoverismo il post-minimalismo e il dopo-concettuale. Quindi poco spazio alla fantasia, nessuno alla follia, buon senso e comfort invece, accorto uso dei materiali, spesso sagace abilità artigianale, assenza di ambizioni stravolgenti e di emozioni violente. Il risultato? Opere, operine, opericciuole, sinonimi, d'après, citazioni, repliche, dannazioni delicatissime, pas des deux".

Se nel pezzo per "Alfabeta", la critica non specifica chi siano i destinatari delle varie accuse, mantenendosi in tal senso vaga, diversamente in un testo contemporaneo pubblicato su "Panorama" alcuni nomi vengono menzionati chiaramente: si tratta della severa recensione alla mostra *Nuovi Spunti di Giovane Arte Italiana*, grande collettiva organizzata da Corrado Levi alla Galleria Buades di Madrid[423]. La critica segue in questi anni con attenzione le molte attività di Levi, motivata anche da una lunga e personale amicizia che li unisce. Un primo esempio di questa collaborazione risale al 1975, quando la Libreria delle Donne di Milano, rappresentata da figure come Luisa Muraro, Lia Cigarini e lo stesso Corrado Levi, invita Vergine a curare una collezione di opere d'arte create da donne, un incarico che segna l'inizio di quel progetto sviluppato fino a culminare nella mostra del 1980 *L'altra metà dell'avanguardia*[424]. Ancora, appare interessante come Vergine nel novembre del 1986, recensisca con entusiasmo *Il Cangiante* organizzata da Levi al PAC, offrendo un ritratto di lui che testimonia il profondo rispetto che prova nei suoi confronti: "E io lo chiamo Cangiante, un torinese con occhi di porcellana, vestito in jeans con tocchi di punk, mite fanatico, misantropo e

[423] Lea Vergine, *Calci all'aria. Arte italiana, senza grinta in mostra a Madrid*, "Panorama", 24 gennaio 1988, p. 12. *Spunti di Giovane Arte Italiana*, è presentata in anteprima il 19-20-21 novembre 1987 nello studio di Corrado Levi a Milano e, successivamente, a gennaio-febbraio 1988 presso la Galleria Buades di Madrid.

[424] Per la genesi della mostra si rimanda a: Angela Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*, op.cit.

socievole allo stesso tempo. È un collezionista, un docente di architettura e un complice fraterno degli artisti più significativi degli ultimi cinquant'anni. Il suo nome è Corrado Levi"[425].

Il titolo dell'articolo dedicato alla mostra di Madrid, *Calci all'aria. Arte italiana senza grinta a Madrid*, riconferma fin da subito il giudizio di Vergine sulle ultime generazioni e l'idea di un'arte considerata priva di scopo, inefficace e destinata a non ottenere risultati positivi. Nel testo vengono reimpiegate alcune parti del pezzo pubblicato su "Alfabeta", tra cui proprio il passaggio dedicato a grazia, garbo e il richiamo all'atmosfera tipica del *fin de siècle*: "Grazia, garbo (talvolta lezio), un odore di frivolo sotto forme solenni e pompose, un che di convenzionale, l'inezia collegata con l'assurdo e il paradosso, un certo brutalismo folclorico, un profumo di nostalgia, qualche frizzo: questi i caratteri comuni ai giovanissimi pittori e scultori che Corrado Levi ha scovato per tutta Italia e che espone alla galleria Buades di Madrid".

Tra i circa quaranta artisti esposti, a essere indicati come "le presenze più interessanti" sono solo i milanesi Maurizio Turchet, Marco Mazzucconi e Stefano Arienti, insieme ai fiorentini Daniela De Lorenzo, Carlo Guaita e Antonio Catelani, tutti nomi che Vergine include anche nella sua mostra, e che a questa data sono già stati presumibilmente selezionati. Inoltre, lo stesso anno, proprio questi ultimi sono tra i partecipanti dell'edizione di *Aperto* della Biennale di Venezia del 1988[426].

Nemmeno loro sembrano però salvarsi dalle aspre considerazioni di carattere più generale, perchè "non è forse neanche il caso di suggerire delle preferenze", dal momento che, come nelle altre mostre di Levi, quel che conta è "l'immagine complessiva, è quella mediocre meraviglia di una situazione prospera ma non eccelsa né entusiasmante in quanto aliena dal grande colpo d'ala come dal grande errore".

Come si capisce dalla diversità degli artisti coinvolti e delle loro linee di ricerca, il panorama artistico affrontato in *Spunti di Giovane Arte Italiana* è già mutato rispetto a quello che Vergine delinea negli articoli di due anni prima. Tuttavia, la sua posizione rimane invariata; è chiaro infatti che il problema per la critica, non risiede tanto nella produzione artistica, quanto nelle caratteristiche generazionali che individua. A essere messo il luce, e condannato, è il venir meno di una sorta di spinta utopica e l'individualizzarsi dell'esperienza artistica così come delle altre sfere

---

[425] Lea Vergine, *E io la chiamo cangiante*, "Panorama", 30 novembre 1986, pp.143-144.

[426] Gli artisti italiani coinvolti nell'edizione di *Aperto* del 1988 sono: Giovanni Asdrubali, Mariella Bettineschi, Antonio Catelani, Daniela De Lorenzo, Stefano Fontana, Carlo Guaita, Felice Levini, Tommaso Massimi, Rocco Natale, Maurizio Pellegrin, Alfredo Pirri, Piero Pizzi Cannella, Mariano Rossano. La selezione dei partecipanti è affidata a una commissione che include Giovanni Carardente, direttore del settore Arti Visive della Biennale di Venezia, Saskia Bos, direttore della Fondazione de Apple di Amsterdam, Dan Cameron, critico statunitense, Fumio Najo, direttore dell'istituto d'arte Contemporanea di Nagoya (Giappone), Dieter Ronte, direttore del Museum Moderner Kunst di Vienna. Cfr: *La giovane italia*, "Il Giornale dell'Arte", n. 37, giugno 1988, 99.

della vita. Gli artisti 'giovanissimi' sarebbero "orfani di progetto e vedovi di ambizioni" tanto che "spesso prendono a calci l'aria".

Si tratta di osservazioni condivise da più critici in particolare da molti di coloro attivi nelle stagioni precedenti. A tal proposito, un esempio è la recensione della stessa mostra scritta da Jole De Sanna per la rivista internazionale "Artforum", in cui esprime le sue perplessità riguardo a questi giovani[427]. Dopo aver analizzato la mostra, evidenziando come gli artisti seguano percorsi già battuti in precedenza, De Sanna conclude con una riflessione piuttosto dura sulla scena artistica milanese, "more heavely represented than the other city", affermando "One sensed a certain imbarassment in the fact that the city, on the evidence of Levi's show, seemed rather frustrate in its cultural life, and its young generation somewhat disoriented".

La decisione di sostituire il titolo *La Grazia e Il Garbo (Fin de siècle)* con *Geometrie Dionisiache* appare motivata non tanto da un cambio di opinione di Vergine ma dal fatto che nota, a livello formale, l'affermarsi di un linguaggio di tipo geometrico, preferendo spostare il discorso dai tratti e dalle caratteristiche attribuite a una generazione, alla riflessione sulla tendenza artistica del momento: "Perché 'Geometrie dionisiache?' Perché c'è molto uso di geometria. Geometria bizzarra e disobbediente però, anomala, litigiosa, esaltata spesso da una componente dionisiaca appunto"[428].

L'esposizione sembra così voler registrare il cambiamento di direzione presente nelle ricerche artistiche, anche su scala internazionale, caratterizzate da un ritorno all'essenzialità delle forme, seppur con una presenza di irregolarità di base che allontana dal puro minimalismo. In questo senso, l'esposizione si allinea ad altri appuntamenti del panorama nazionale tesi a indagare questa tendenza, come la già citata *Nuove Geometrie* curata da Caroli e presentata alla Rotonda della Besana nel 1986, o, nello stesso anno di *Geometrie Dionisiache*, la mostra itinerante *Grand Tour. Italian Geo-Romantic*[429] curata da Maria Grazia Torri e *Ordine e Disordine* organizzata da Barilli[430]. Forse è proprio questa ragione di natura formale, unita alla decisione di concentrarsi sulle figure artistiche nate approssimativamente tra il 1955 e il 1960, e soprattutto il fatto che la mostra sia realizzata due anni dopo rispetto alla proposta iniziale, a rendere inevitabile un aggiornamento dei nomi coinvolti.

---

[427] Jole De Sanna, *Spunti di giovane arte italiana. Corrado Levi Studio*, "Artforum", febbraio 1988 Vol. 26, No. 6, p. 157.

[428] Lea Vergine, *Alla rotonda coi giovani*, "Panorama", 13 marzo 1988, p.7.

[429] La mostra è presentata a San Francisco (Museo Italo-Americano), Los Angeles (The Otis Art Institute of Parsons), Milano (Palazzo Bagatti-Valsecchi), Napoli (Istituto Francese di Cultura) e Trento (Museo provinciale d'Arte Palazzo delle Albere).

[430] Cfr: *Ordine e disordine*, (Rimini, Palazzo dell'Arengo, 8 settembre-30 ottobre 1988), a.c. di Renato Barilli, Milano, Fabbri, 1988.

Nel progetto originale è compilato un breve elenco "indicativo e non definitivo"[431], ma è espressa la volontà di coinvolgere 50 artisti, tra cui figure come Mimmo Paladino e Aldo Spoldi, nomi distanti, anche in termini di età, rispetto alla scena artistica ridotta numericamente (23 artisti) e emergente che alla fine viene presentata. Non conoscendo le precise intenzioni iniziali di Vergine, fatta eccezione per alcuni nomi[432], per comprendere quali potessero essere gli altri artisti noti dalla sua prospettiva, si può tornare all'articolo di "Panorama": tra i nomi lì menzionati, solo Nunzio, Lodola, Palmieri, Quartana e Turchet vengono inclusi nella mostra definitiva.

In effetti, *Geometrie Dionisiache* rifugge la tendenza citazionista, figurativa ed espressionista a cui sono riconducibili molti degli artisti inclusi nella disamina del 1986, il che sembra una ragione piuttosto valida per una loro esclusione. Allo stesso tempo, la mostra si apre alle più recenti esperienze artistiche che hanno ormai voltato pagina rispetto alla pittura, collocandosi in ambito scultoreo e installativo. In un primo annuncio della mostra fatto dalla stessa Vergine nel marzo 1987 si legge: "Credo proprio che da almeno quarant'anni non sia stato fatto un censimento critico delle opere delle ultime generazioni. Non si tratta evidentemente di un gruppo omogeneo, ma di modi diversi di invenzione e di indagine, immagini che si fanno strada in uno spazio non ancora definito. Ci sono dei luoghi ma non formano un sistema piuttosto una cartografia instabile. Questi giovani, da Nunzio a De Lorenzo, da Violetta ad Arienti, da Di Palma ad Antonacci, al contrario dei citazionisti, dei neofigurativi, dei post-espressionisti o di chi fa in maniera acritica e nostalgica, il verso all'astratto o all'informale, rinnoveranno il passato poiché lo lo riproducono ma lo rendono nuovamente interlocutorio e ambiguo, mettendone in relazione aspetti e cadenze con il presente"[433].

Questa stessa posizione, formulata anche con il ricorso a termini analoghi, viene ripresa nel testo critico in catalogo, dove Vergine mette in luce come gli artisti in mostra non siano meri "replicanti" che si limitano a operare attraverso "remake, bricolage, kitsch e ibridismo" perchè "nessuno di loro rifa l'astratto o l'informale, nessuno ripete in maniera trasandata e acritica le tappe degli ultimi cinquanta anni"[434].

---

431 Progetto di Lea Vergine indirizzato al Comune per una grande rassegna sui giovani, Milano, 10 febbraio 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali. Oltre al titolo la *Grazia e il garbo (Fin de siècle)* è indicato il sottotitolo: "Un'incursione e un censimento sull'ultima generazione di pittori e scultori italiani. (Dei 25 ai 35 anni)".

432 I nomi citati sono Monari, Di Palma, Calatroni, Turchet, Corneli, Violetta, Nunzio, Barone, Spoldi, Paladino, Fogli, Lodola, ecc.) Questo elenco é indicativo e non definitivo. *Ibidem.*

433 Lea Vergine, *Alla rotonda coi giovani*, "Panorama", 13 marzo 1988, p.7.

434 *Geometrie dionisiache. In Italia oggi l'arte giovane,* (Milano, Rotonda della Besana, 17 maggio- 28 agosto 1988), a. c. Lea Vergine, Milano, Fabbri Editori, 1988, p. 8.

Oltre a discostarsi da specifiche ricerche artistiche, è evidente che la critica ha anche la necessità di mitigare le opinioni precedentemente espresse in relazione alle nuove generazioni: per esempio, è interessante come l'inizio di una reinterpretazione delle forme geometriche fosse già stato notato da Vergine con tono polemico nell'articolo del 1986 – "ora inizia il second hand dell'optical art"– ma per la mostra alla Rotonda, questo riferimento è completamente omesso, eliminando così quell'accezione negativa.

Vergine non nega che ci sia un rifarsi al passato artistico, ma ciò è ora ben accettato in virtù della capacità degli artisti di riportarlo all'interno "del proprio esprimersi": "Rinnovano il passato poiché non lo riproducono (né lo rivisitano con i crisantermi in mano) ma anzi, testimoniando forme e contenuti sparsi come da un deposito, lo rendono nuovamente ambiguo, interlocutorio, intenso, mettendone in relazione aspetti e cadenze con quelle del presente".

Il ricorso alla geometria viene descritto come rappresentativo di ordine, misura e armonia, ma assume anche una dimensione poetica "come metodo di misurazione dei sogni", alludendo al suo essere un mezzo capace di dare struttura a concetti astratti. Alla geometria è associato l'aggettivo "dionisiaco" – "felice stultitia umana e laica" – usato per descrivere un "insindacabile impulso creativo, fascinazione entusiastica, accettazione integrale della vitalità in tutti i suoi aspetti e della volontà di affermarla e ripeterla in esaltazione ed ebbrezza". Il termine riflette perciò l'accettazione totale della vitalità in tutte le sue manifestazioni, un sentimento di euforia e entusiasmo che gli artisti esprimono, verso il quale però, con l'uso di quel termine "stultitia" la curatrice sembra suggerire un certo scetticismo.

La stessa citazione posta in apertura al testo in catalogo, riconferma come il giudizio di Vergine nei confronti delle nuove generazioni artistiche, seppur mitigato nei toni, sia ancora dubbioso e disincantato: "Una generazione va, una generazione viene, ma la terra resta sempre la stessa. Ciò che è stato sarà e ciò che si è fatto si rifarà; non c'è niente di nuovo sotto il sole. C'è forse qualcosa di cui si possa dire: 'Guarda questa è una novità'? Proprio questa è già stata nei secoli che ci hanno preceduto". Non è secondario il fatto che si tratti di un estratto del *Qoelet*, ovvero uno dei libri sapienzali dell'antico testamento contente riflessioni dai toni spesso pessimistici o di accettazione sulla vita. Adattato al contesto artistico, il passaggio permette di cogliere fin da subito la prospettiva della curatrice che presenta la scena artistica contemporanea come un momento di mancata innovazione e dove proprio l'accettazione dell''eterno ritorno' appare una condizione inevitabile.

2.4.2. Il rapporto con il Comune

I preparativi della mostra sono segnati da complessità e sviluppi non sempre lineari. Ripercorrerne i momenti attraverso i documenti di archivio consente di gettar luce sul rapporto di Vergine con il potere politico e di delineare meglio le sue aspettative e ambizioni riguardo all'esposizione.

La prima proposta al Comune di Milano per la mostra la *Grazia e il garbo (Fin de siècle)*, è presentata nel 1986. Questa viene prontamente rifiutata dall'Assessore Ludina Barzini che la ritiene una sovrapposizione rispetto alla programmazione intrapresa in altri sedi espositive cittadine, presumibilmente con riferimento al ciclo, allora ancora in corso, di *Besanaottanta*[435]. Lo stesso progetto viene ripresentato nel febbraio 1987 e torna all'attenzione della giunta il mese successivo, quando è il sindaco stesso, Paolo Pilitteri, su suggerimento anche di Elio Santarella, responsabile dell'ufficio mostre nonché artista, a riconsiderare la possibilità di realizzarla. Nei documenti d'archivio si legge inoltre che la mostra è "particolarmente caldeggiata"[436] dall'ex Sindaco Carlo Tognoli. Tale rivalutazione, anche alla luce del sostegno di Tognoli, non sorprende dal momento che lui e Vergine condividono un legame personale di amicizia e stima reciproca[437].

Il progetto iniziale per la *Grazia e il garbo (Fin de siècle)* coinvolge 50 artisti, cifra corretta prima a 35 per poi essere drasticamente ridotta a 23[438]. Si è anticipato come non venga stilato un elenco preciso di partecipanti ma siano citati solo alcuni nomi esemplificativi, come Mimmo Paladino e Aldo Spoldi poi non inclusi. Di ogni artista è prevista l'esposizione di circa tre opere a testa e, per la sede dell'esposizione, vengono proposte o la Rotonda della Besana o il piano nobile di Palazzo Reale. Sin dall'inizio, si fa però notare che, nel caso della prima, sarebbe necessaria una rimodulazione degli ambienti. L'obiettivo è infatti quello di coinvolgere l'architetto Achille Castiglioni, il quale aveva già collaborato con Vergine per la progettazione di alcuni allestimenti espositivi come quello per *L'Altra metà dell'Avanguardia* o per la personale di Carol Rama. Per quanto riguarda il periodo della mostra è suggerita l'apertura da febbraio a marzo 1988.

---

435 Promemoria per il sig. Pillitteri, Milano, 19 marzo 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

436 *Ibidem.*

437 Si ricorda che una situazione simile di intervento da parte di Tognoli per la realizzazione o meno di una mostra era già emersa con *L'altra metà dell'avanguardia*, curata da Vergine nel 1980 e presentata a Palazzo Reale. A un rifiuto iniziale da parte della commissione per le arti figurative e visive, composta da Guido Ballo, Renato Barilli, Flavio Caroli, Vittorio Fagone e Augusto Morello, responsabili di selezionare le proposte per le mostre, era seguita la totale approvazione da parte del primo cittadino e quindi il via libera per la realizzazione.

438 Progetto di Lea Vergine indirizzato al Comune per una grande rassegna sui giovani, Milano, 10 febbraio 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

Prima dell'approvazione definitiva, passa una lunga attesa, durante la quale, al fine di accelerare i tempi, Vergine mette in campo relazioni interpersonali, pressioni e insistenze[439]. Una sua nota scritta a mano rivela il rapporto diretto anche con il sindaco Pilitteri, evidenziando altresì la frustrazione per l'assenza di un riconoscimento ufficiale riguardante la realizzazione della mostra: "Sindaco, giovedì 10 fu splendido quando mi assicurò che si sarebbe interessato subito della mostra a me affidata (si fa per dire!). Oggi, 18, sono al punto di prima, di due mesi fa. Dadda non c'è mai e non ha risposto neanche un rigo alla lettera, Chiappa non si trova, la Somaini dice che ho ragione ma che gioco è? Da cretini prima che da irresponsabili, o no? Intanto, come vedrà dal ritaglio accluso, la stampa principia a parlare della mostra. Che fare? Aspetto da lei soluzioni. E, se no, da chi?"[440]

L'articolo che accompagna la lettera al sindaco include infatti un'intervista in cui la critica, fiduciosa nella realizzazione della mostra, si sbilancia sul tema. Parlando della sua attività negli anni Settanta, riflette sul fatto di essere stata spesso sola nell'affrontare questioni di grande impegno in ambito artistico e chiosa: "Adesso farò probabilmente una mostra a Palazzo Reale sui giovani italiani non oltre i trentatré anni di età e sarà un'altra rogna"[441].

A distanza di pochi giorni da questa lettera, il 24 settembre del 1987, la mostra viene accettata, ma ne è proposta la realizzazione alla Rotonda Della Besana, dato che al primo piano di Palazzo Reale sono previste opere di ristrutturazione, ne è spostato il periodo, da fine maggio a inizio settembre, e c'è anche una revisione delle spese e dei compensi[442].

La replica di Vergine a queste modifiche è durissima: le indica come del tutto sgradite, nonché "dannose ai fini della stessa manifestazione"[443]. A rappresentare il problema più grande è la sede della Rotonda della Besana che lei stessa aveva considerato come opzione ma che ora ritiene inadeguata poiché implica "la compressione di una mostra comprendente circa 120 opere di grandi

---

[439] "Stante le presenti insistenze della Dr.ssa Lea Vergine, del Sindaco e dalla Presidenza, si prega il signor Assessore di voler impartire disposizioni in merito possibilmente in tempi brevi in quanto da lunedì la Dr.ssa Vergine ha pronunciato interventi telefonici quotidiani". Promemoria per il sig. Pilitteri, Milano, 19 marzo 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

[440] Lettera di Lea Vergine al Sindaco Pilitteri, Milano, 18 settembre 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

[441] Silvia Giacomoni, *Le Donne sono masochiste*, "Arte", settembre 1987, pp. 74 - 75 e 111.

[442] Vergine chiede nel primo progetto 30 milioni netti quale suo compenso, più di 5 milioni per il rimborso spese, più di1 5 milioni netti per la collaboratrice Laura Bianchi più 4 milioni per la collaboratrice Rossella Ghezzi; complessivamente 54 milioni netti corrispondenti. Fax di Luigi Dadda a Lea Vergine, Milano, 24 settembre 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

[443] Fax di Lea Vergine a Luigi Dadda, Milano, 28 settembre 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

dimensioni”[444]. Allo stesso modo, le date proposte per l'inaugurazione a fine maggio anziché a febbraio, come originariamente richiesto, o aprile come concordato “durante l'incontro di luglio”, sollevano molte perplessità: il timore è infatti che l’esposizione si trasformi nella “classica mostra evasiva riempi-estate, disertata dal pubblico e dagli interlocutori appropriati dopo i primi quindici giorni”. È proprio su questo punto che Vergine sollecita una modifica, proponendo che la mostra venga inaugurata negli ultimi giorni di aprile o, al massimo, all’inizio di maggio. Infine, il disappunto è anche per i compensi professionali proposti, in particolare per le motivazioni alla base dei tagli, stabiliti confrontandoli con le retribuzioni delle altre collaborazioni avviate dal Comune in diverse occasioni.

Nonostante le molte riserve, Vergine conferma la sua disponibilità per l’incarico ma si dichiara “costretta” a farlo, a causa della ormai avviata pubblicizzazione della mostra e del fatto che lei stessa vi stia lavorando sin dai primi di settembre: “Come dire che, con la corda al collo, non posso fare discussioni”. È in questa circostanza che al titolo “puramente indicativo” *La grazia e il garbo* si sostituisce *Geometrie Dionisiache. La giovane arte italiana tra gli anni ’80 e ’90.*

Nei mesi di preparazione i tesi rapporti con il Comune non si attenuano e anzi si inaspriscono; proseguono le insistenze e le lamentele da parte della critica d’arte per ottenere quando la lettera d’incarico, quando i rimborsi per i suoi viaggi spese, quando il compenso professionale per lei e le sue collaboratrici. Più in generale, le molte richieste sono incentrate sulla necessità di informazioni dettagliate e certezze, come nel caso del coinvolgimento dell’architetto Achille Castiglioni a cui vuole poter assicurare l’incarico. Anche in merito a tale collaborazione, Vergine non perde però occasione per ricordare come “Se avessi avuto Palazzo reale come annunciato non ci sarebbe stato problema di allestimento. Ovviamente tutto è cambiato con la Rotonda”[445].

Consapevole di non poter più ottenere la sede espositiva desiderata, il braccio di ferro con il Comune si sposta sulla data programmata per l’inaugurazione. Se, inizialmente, in risposta alla prima richiesta, sembra esserci un’apertura ad anticipare la mostra al mese di aprile, nei primi mesi del 1988 gli uffici comunali ritornano sul mese di maggio. In una lettera di inizio febbraio, Vergine si dice pertanto “allibita”[446] di fronte alla notizia della differita – all’ultimo momento! – della sua mostra “dalla fine di aprile alla metà e oltre di maggio”. La motivazione sarebbe che “d’ordinanza” serve la Rotonda per una mostra di una settimana. “Non sto più ad elencarle tutti i disagi che

[444] *Ibidem*.

[445] Lettera di Lea Vergine al dottor Chiappa, Milano 27 ottobre 1987, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

[446] Lettera di Lea Vergine al Comune, Milano 9 febbraio 1988, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

deriverebbero. Le faccio presente che *Geometrie Dionisiache,* partita nel settembre scorso, doveva essere inaugurata in febbraio, è poi slittata a marzo e poi alla fine di aprile (a parte che doveva aver luogo in Palazzo Reale). Che fare? Se per ragioni di cucina comunale – a me oscure – la mostra deve assolutamente essere differita, almeno togliete otto giorni alla mostra di cultura precedente e rispostate la mia all'8 maggio. La prego confido nel suo buon senso e nell'intelligenza di questi problemi. Mi rassicuri"[447].

Il problema resta ancora da risolvere a fine mese quando la critica incalza che "va fissata la data dell'inaugurazione"[448] e solleva l'importante questione della promozione mediatica della mostra, compreso il coinvolgimento della stampa internazionale. Vergine sembra infatti attribuire alla mostra un'importanza sostanzialmente equivalente a quella delle esposizioni da lei organizzate in passato: "Per le altre mostre da me fatte a Palazzo Reale c'è stata, come risulta dalle rassegne stampa da voi edite, un vasto contributo da parte della stampa italiana ed europea. Non essendo questa mostra di serie B (anche se lo è la sede in cui mi avete indebitamente destinata), mi auguro che nell'interesse comune, forse soprattutto della vostra nuova politica culturale, farete in modo di trovare il denaro necessario (sponsor, etc) a poter invitare a Milano una decina di testate straniere"[449].

Oltre alla volontà di coinvolgere degli addetti ai lavori internazionali[450], sembra esserci poi un tentativo di presentare l'esposizione anche in una sede estera. L'assessore comunica con istituzioni relativamente nuove, come il Portikus di Francoforte, istituito nel 1987 grazie all'iniziativa di Kasper König, ma anche con realtà di lungo corso e di prestigio, come lo Stedelijk Museum e il Palais des Beaux-Arts. Rispetto ai numerosi rifiuti ricevuti, dovuti a programmi già stabiliti e al disinteresse per l'esposizione, a rappresentare uno spiraglio per una potenziale collaborazione, sembra essere la Royal Academy di Londra, nella figura del suo direttore, Norman Rosenthal. A

---

[447] *Ibidem*.

[448] Fax inviato da Lea Vergine al Comune, Milano 23 febbraio 1988, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali. Le mostre in riferimento sono *L'altra metà dell'avanguardia*, Palazzo Reale, Milano, 1980. *L'ultima avanguardia*, Palazzo Reale, Milano, 1983.

[449] *Ibidem*. Il riferimento sembra essere rivolto soprattutto alla rassegna stampa della mostra *L'altra metà dell'avanguardia* che*,* proprio per la sua rilevanza viene raccolta e pubblicata in un volume curato dal Comune di Milano nel 1981. Cfr: Angela Maderna, *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*, Milano, Postmedia Book, 2020. p.56. A seguito di questa comunicazione, giunge dagli uffici la notizia che la Rotonda sarà disponibile dal 2 maggio al 28 agosto, il che non permette di capire, data anche la mancanza di ulteriori documenti inerenti alla questione, cosa porti la mostra a essere inaugurata solo il 17 dello stesso mese. Anche per quanto riguarda i contatti con la stampa il Comune da il via libera per l'invito di alcuni critici e giornalisti stranieri selezionati, con particolare attenzione all'area francese, al fine di garantire che la mostra venga recensita su testate di rilevanza internazionale.

[450] I nomi invitati sono Christiane Duparc per il "Nouvel Observateur", Jean Marie Tasset ("Le Figaro"), Hervé Gauville ("Liberation"), Philippe Dagen ("Le Monde"), Otto Hahn ("L'Express"), John R. Taylor ("The Times"), Pierre Rouve ("Art and Arts"). Fax di Lea Vergine a Corbani, Milano 7 aprile 1988, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

differenza infatti degli altri casi in cui la mostra è prontamente declinata, Rosenthal si mostra interessato, affermando di essere "familiar with the work of some of the artists"[451]. Continua: "I shall quite certainly be in Milan during the period of the exhibition and there may well be an opportunity fro me to call you and to discuss what possibility there is of showing this exhibition in London". Il direttore della Royal Academy è infatti un attento osservatore dell'arte e del panorama artistico italiano: come si capisce dalla risposta all'invito, Rosenthal manifesta un interesse per *Geometrie Dionisiache*, ma desidera visitarla prima di prendere una qualsiasi decisione in merito. Dai documenti d'archivio non emerge se abbia effettivamente visitato l'esposizione, e non sembrano essere state intraprese ulteriori procedure per ospitare la mostra a Londra. Allo stesso modo, è noto che *Geometrie Dionisiache* non avrà tappe internazionali. Tuttavia, è interessante qui ricordare come proprio l'interesse di Rosenthal per l'arte italiana, a meno di un anno dall'esposizione di Vergine, avrà una deriva molto diversa quale *Arte italiana nel XX secolo: pittura e scultura 1900-1988*, curata da lui insieme a Germano Celant e presentata presso la Royal Academy dal 14 gennaio al 9 aprile 1989.

2.4.3. Il percorso espositivo e la ricezione critica

L'incarico per l'allestimento di *Geometrie Dionisiache* è affidato ad Achille Castiglioni[452] che si trova a dover pensare a un progetto per uno spazio complesso e che sia funzionale all'impianto curatoriale di Vergine basato sulla presentazione degli artisti in ordine alfabetico. La soluzione diviene quella di frammentare lo spazio della Rotonda, mediante la collocazione di pareti sospese in prossimità delle colonne così da creare piccoli box bianchi, ognuno dei quali destinato a ospitare al massimo tre opere di ciascun artista. Al centro dello spazio, è posizionato un totale di 18 divani bianchi prodotti da Zanotta, punti di riposo e riferimento per i visitatori[453].

Nella mostra sembra esserci un'eccessiva separazione tra gli artisti, con quel suo snodarsi in box che si susseguono secondo un ordine alfabetico che ricorda più uno stand fieristico che un'esposizione d'arte contemporanea. Ma è proprio in quest'ottica che si deve leggere tale singolare scelta allestitiva: la frammentarietà sembra infatti essere una qualità utile a riaffermare con forza come si tratti di una mostra tesa a documentare e raccogliere dati su un'arte ancora del tutto vitale e

---

[451] Lettera di Norman Rosenthal a Luigi Corbani, Milano 17 febbraio 1988, Cittadella degli Archivi, Faldone M223, Titolo VII, Servizi alla persona/cultura, Classe 6, Eventi culturali.

[452] Si ricorda che Vergine ha già collaborato con Castiglioni in occasione di mostre come *L'Altra metà dell'avanguardia* e per la personale di Carol Rama

[453] Questo allestimento è ben comprensibile dalle immagini riprodotte su: Pierre Restany, *Geometrie Dionisiache*, "Domus", n. 696, luglio/agosto 1988.

fluida, un "censimento"[454] appunto, come definito dalla stessa Vergine. Inoltre, evidenzia la volontà da parte di quest'ultima di non forzare raggruppamenti artificiosi o costrizioni, ma piuttosto di rispettare l'individualità delle ricerche artistiche di ciascun artista. Del resto proprio nel suo testo in catalogo sottolinea come "i giovani artisti invitati non costituiscano un gruppo omogeneo ma modi diversi di invenzione e indagine"[455].

La mostra si concentra principalmente sulle ricerche scultoree, presentando solo tre pittori: Marco Lodola, Silvio Merlino e Maurizio Turchet si cimentano in una pittura figurativa-pop, caratterizzata da colori vivaci nel caso di Lodola e da atmosfere oniriche e surreali nelle opere di grandi dimensioni di Merlino. Maurizio Turchet, invece, si distingue per una pittura eclettica che fonde segni e immagini disparate, estratte dalla realtà. Come evidenzia Pierre Restany in una recensione su cui si tornerà meglio in seguito, ad eccezione di questi artisti, gli altri condividono "un'aria di famiglia, uno spirito di 'geometria' cioè di rigore irregolare per così dire, che sembra fino ad un certo punto costruito"[456].

Tutte le opere mostrano un certo grado di struttura e ordine, unitamente a un senso condiviso di leggerezza espresso quando dall'uso di certi materiali, quando dalla scelta di modellare le forme per sottrazione. Qui, sono i vuoti, poche linee e geometrie pulite a essere predominanti. Si osserva una notevole diversità di approcci: Stefano Arienti crea un'installazione (*Senza titolo*, 1987) con piccole sculture affusolate realizzate piegando la carta dei fumetti e collocate in varie posizioni a gruppi sul pavimento. Si tratta di un'opera in cui la leggerezza è evidente innanzitutto nella scelta del materiale, ma si estende anche all'oggetto stesso da cui il materiale è tratto, ovvero il fumetto per ragazzi, una lettura senza impegno e di natura popolare, che offre una visione spensierata. Un aspetto altrettanto giocoso si manifesta nell'opera di Marco Mazzucconi *Avventura domestica* (1987), installazione composta da una fotografia di medie dimensioni in bianco e nero che ritrae un uomo di spalle su una montagna, vestito con un abito sartoriale, mentre guarda verso la cima. Dall'alto della Rotonda, pendono delle corde, suggerendo l'elemento dell'arrampicata e, appunto, dell'avventura. Un gioco di contrasti in cui si allude alla possibilità di reinterpretare l'idea di avventura all'interno di un contesto domestico. Diversamente nell'opera *Senza Titolo* del 1987, lastra di lamiera gonfiata, emerge l'interesse dell'artista per i materiali e la possibilità di sperimentarne le potenzialità.

---

[454] Lea Vergine, *Alla rotonda coi giovani*, "Panorama", 13 marzo 1988, p.7.

[455] *Geometrie dionisiache. In Italia oggi l'arte giovane,* op.cit, p. 8.

[456] Pierre Restany, *Geometrie Dionisiache*, "Domus", n. 696, luglio-agosto 1988.

Più geometricamente precise sono le composizioni a griglia di Luigi Carboni, come ad esempio *Silente* del 1987, opere realizzate in ferro, carbone, legno e vetro dipinto, manipolati per creare cerchi, linee rette e quadrati che interagiscono tra di loro. Si tratta di opere che sfruttano concetti come "energia centrifuga" e "gravitazionale" per creare sculture in cui il rapporto tra peso, struttura e forma è centrale[457]. Fabrizio Corneli impiega materiali come ferro, piombo e ottone per plasmare poligoni a sette lati, sperimentando con la loro forma, rendendoli a volte concavi e altre volte convessi (si veda *Costrittore*, 1987). In questo modo, l'artista affronta le dinamiche tra forze fisiche, creando opere che sfidano la percezione e l'equilibrio, dove è anche la luce che si riflette sulle superficie ad aumentare tali effetti. Claudio Palmieri lavora invece a una forma svuotata ma impreziosita, come nell'opera *Pietra filosofale* (1987) dove utilizza un foglio di lamiera nera per creare una colonna aperta su un lato, all'interno della quale è incastonato, nella parte inferiore, un foglio di ottone piegato, a rappresentare simbolicamente la pietra dell'alchimia.

Gli artisti fiorentini Antonio Catelani, Daniela De Lorenzo e Carlo Guaita si distinguono per una propensione analitica e riduzionista, un rigore formale e geometrico che manifesta un profondo interesse per le dinamiche tra forze e equilibri. Ad esempio, in *Opera incerta* (1987) Catelani propone una composizione di lamiera e trafilati assemblati in modo da creare linee e forme che riflettono il suo interesse per il disequilibrio e l'analisi della forma. Guaita, come sottolineato dalla critica d'arte Vergine, elabora le forme attraverso coordinate verticali e orizzontali, cercando di tradurre "in una proporzione metrica tutto ciò che in natura si dà come altezza e larghezza"[458]. Ciò è evidente in un'opera come *Leve* (1987), dove il titolo stesso richiama i dispositivi meccanici utilizzati per amplificare o modificare la forza applicata a un oggetto. Il concetto è riflesso anche nella forma dell'opera, che include tre barre di ferro addossate alla parete e al suolo, insieme a blocchi circolari, quadrati e semicilindri anch'essi in ferro, che rappresentano i pesi. D'altra parte, Daniela De Lorenzo crea "solidi astratti, di una geometria imperfetta"[459], come in *Equilibrio di gravità* (1987), perimetro di un quadrato realizzato con ferro e alluminio in cui la struttura varia di diversi minimi livelli di altezza. Nel contesto di una tendenza minimalista, si inserisce anche l'opera di Luca Quartana *Theorema* (1987), quattro basamenti quadrati in acciaio disposti a distanze uguali agli angoli di un quadrato immaginario. L'artista sviluppa verticalmente quest'opera utilizzando delle linee di ferro poste all'angolo esterno di ciascuna base e un'altra all'angolo interno. Di

---

457 *Geometrie dionisiache. In Italia oggi l'arte giovane,* op.cit, p. 9.

458 *Ibidem*.

459 *Ibidem.*

conseguenza, il lavoro si compone di due strutture quadrate, una più grande e una più piccola, i cui perimetri verticali sono definiti dalle suddette linee di ferro.

In controtendenza rispetto a questi artisti, Antonio Violetta presenta un approccio meno rigido e più sensibile all'aspetto materico della forma: nell'opera *Il giorno e la notte* (1987), lavorando con materiali come terracotta, legno e grafite, crea due grandi lastre scanalate, dalle quali rimuove frammenti per poi riorganizzarli e appoggiarli sulle lastre stesse, creando un singolare effetto materico e compositivo. Questo stesso interesse per l'elemento materico si riflette anche nel lavoro di Nunzio, che realizza sculture dalla struttura ben definita utilizzando spesso ferro e lamine. In mostra presenta *L'aperto* (1987), esito di un processo di combustione, sottolineando così la sua fascinazione per la materia. Ancora, il lavoro di Eduard Habicher si posizione in bilico tra l'interesse per la materia e lo studio delle forze e degli squilibri. Le sue opere presentano lamine di acciaio che interagiscono con materiali contrastanti, come il marmo, che viene sempre posizionato in alto, a sfidare il proprio peso, creando una sensazione di leggerezza e combinandosi dinamicamente con l'acciaio che lo sorregge (*Marmo 1*, 1987 e *Marmo 2*, 1987).

La diversità delle proposte non è solo il risultato delle singole ricerche, ma soprattutto della scelta di Vergine di non concentrarsi esclusivamente sul lavoro di una specifica generazione di artisti. La mostra accosta infatti figure con diverse età e in momenti diversi dei loro percorsi. Da un lato, vi sono artisti più giovani che, nella prima metà del decennio, applicano la geometria con precisione e ordine, come Catelani, De Lorenzo, Guaita o Di Palma. Dall'altro, ci sono quelli più anziani, con un divario generazionale che può arrivare anche a dieci anni, che hanno iniziato la loro attività verso la fine degli anni Settanta, in un clima artistico e culturale dunque molto diverso, come nel caso di Nunzio o di Violetta.

L'autorevolezza di Vergine insieme al fatto che *Geometrie Dionisiach*e si tenga in un importante spazio pubblico, fa sì che la mostra non sfugga all'attenzione di autorevoli critici. Renato Barilli dalle pagine del "Il Corriere Della Sera" sostiene che la mostra dissipi ogni dubbio su come molte delle tendenze artistiche attuali siano influenzate dalla geometria[460]. Sebbene ci siano state precedenti occasioni espositive che hanno anticipato tale evoluzione, si riconosce che la mostra rappresenta un passo significativo in questa direzione. Anche se Vergine non ha avuto un ruolo pionieristico, è un' "operatrice eclettica" e, soprattutto, ogni volta riesce sicuramente a centrare l'obiettivo sostenendo il suo prodotto con un'abilissima attività promozionale. E infatti Barilli riconosce come il titolo suoni "senza dubbio intrigante, con quel suo associare l'acqua santa (la

[460] Renato Barilli, *Sostenere l'arte con un'abile promozione*, "Il Corriere Della Sera", domenica 12 giugno 1988.

geometria appunto) al diavolo del dionisiaco". Tuttavia, solleva un dubbio centrale riguardo all'uso della geometria, chiedendosi se queste nuove geometrie saranno davvero innovative o se rappresenteranno solo reinterpretazioni di proposte già viste in passato, come il minimalismo, "l'arte ottica o l'hard edge". Il critico teme che la citazione dell'arte passata sia diventata ineliminabile e che ciò possa portare a ripetizioni, seppur con alcune variazioni. Nonostante apprezzi alcune opere e artisti presenti nella mostra, come Di Palma, Caropreso, Corneli, Arienti, Barone e Violetta, ritiene infatti che "l'elemento dionisiaco" annunciato da Vergine non sia pienamente realizzato, soprattutto nel caso di figure come Catelani, De Lorenzo e Guaita considerati troppo minimalisti. Infine, osserva che la presenza di opere pittoriche risultano estranee al contesto della mostra, come nel caso di Turchet, che "sembra addirittura appartenere a un'altra storia a un'altra mostra".

Più positivo nell'accogliere *Geometrie Dionisiache* è Filiberto Menna che su "Paese Sere" titola *E ritornò l'astrazione*[461]. Innanzitutto riconosce che l'esposizione si inserisce in un contesto più ampio in cui critici, gallerie d'arte e musei prestano sempre più attenzione alle nuove tendenze artistiche, spesso focalizzandosi su artisti di età inferiore a 35 o 40 anni. Tuttavia, evidenzia come questa mostra si distingua dalle altre dedicate all'arte giovane perchè adotta "una impostazione critica omogenea che tiene conto di cambiamenti verificatisi nel campo dell'arte intorno alla metà degli anni Ottanta", l'abbandono quindi delle forme d'arte postmoderne come la Transavanguardia e l'arte di citazione del passato, a favore di un ritorno all'astrazione.

Il critico puntualizza come Vergine non abbia cercato di promuovere una mostra di tendenza, ma piuttosto una mostra aperta, centrata principalmente sulla scultura. Questa viene infatti apprezzata da Menna per la sua coerenza, anche se, come Barilli prima di lui, nota la presenza di opere pittoriche che sembrano non inserirsi completamente nel contesto generale. Anche queste confermano però la vivacità dell'arte contemporanea italiana, "di una mappa di esperienze che non hanno nulla da invidiare ai più fortunati (dal punto di vista del marcato e della notorietà massmediale) artisti americani e tedeschi". Ad essere invece criticato è l'allestimento, in particolare la disposizione delle opere in piccoli box "in cui le opere appaiono rinchiuse come animali in gabbia"**,** limite che tuttavia non impedisce di apprezzare il lavoro degli artisti esposti.

Un parere diametralmente opposto su questo punto è quello di Pierre Restany, che accoglie la mostra con entusiasmo, "soffio di giovinezza"[462]. Il critico sottolinea che proprio "lo spirito dionisiaco della mostra" è il risultato dell'intervento di Castiglioni, che ha abilmente frammentato gli spazi espositivi in una serie di aperture leggere, costruendo "un capolavoro di presentazione,

[461] Filiberto Menna, *E ritornò l'astrazione*, "Paese Sera", 28 giugno 1988.

[462] Pierre Restany, *Geometrie Dionisiache*, "Domus", n. 696, luglio-agosto 1988.

stimolante e chiara". Restany nota da tempo l'assenza dei giovani artisti nelle gallerie pubbliche di Milano, attribuendo ciò alla mancanza di volontà da parte di molte istituzioni di fare scelte senza pregiudizi legati all'età o allo stile. In questo senso sostiene che Vergine "ha fatto il passo sfondando il Rubicone dei formalismi presenti" e, ancora, "il suo gesto ha un valore mentale e quasi sentimentale. Si tratta di un colpo d'occhio analitico, quasi statistico e allo stesso tempo di un sorriso quasi umoristico".

Dopo alcune considerazioni sugli artisti e opere in mostra, Restany prova a contestualizzare il tutto rispetto al passato artistico italiano. Le opere dei giovani artisti, sebbene spesso influenzati da principi geometrici, si manterrebbero infatti prudentemente a metà strada tra due estremi: da un lato, il "miserabilismo dell'Arte Povera", e dall'altro, il "costruttivismo sistematico dell'Arte Programmata". Invece di definire la loro produzione artistica in termini di una poetica particolare, si può più propriamente parlare, secondo Restany, di una "strategia culturale" che li caratterizza. La loro metodologia è aperta e moderata, e i loro lavori sono caratterizzati da un buon gusto, risultando piacevoli e adatti a "un uso comune, quasi domestico".

Il critico prosegue elogiando ancora l'allestimento, attribuendo a Castiglioni il merito di aver creato, attraverso l'ambiente che evoca il post-modernismo e il neo-modernismo, una vera e propria "cronistoria dell'evento espositivo". Pone infine una questione fondamentale riguardo l'impatto delle opere e la loro disposizione: "sarà la debolezza generale degli oggetti a creare le condizioni di un'involuzione del fatto visivo? Sarà il taglio preorientato dell'allestimento a dare questa sensazione di una morfologia flessibile in via di recupero domestico?". La questione resta per il critico aperta, ma riconosce che sia Vergine che Castiglioni hanno affrontato il problema senza cercare di mascherarlo, senza alcun tentativo di celare la vera essenza dell'evento: "un eccezionale esempio di rassegna informativa pura, nuda come la verità".

Al contrario, un critico più giovane come Verzotti, che è un attento osservatore del panorama artistico giovanile e ha stretti legami con molti degli artisti esposti, si presenta meno incline all'apprezzamento. La sua recensione, pubblicata su "Flash Art"[463], inizia con una critica nei confronti della campagna mediatica contro i giovani artisti italiana orchestrata prima dell'apertura della mostra, per poi cercare di presentare l'esposizione come un "evento imperdibile della stagione artistica", grazie al rigoroso processo di selezione che avrebbe garantito i migliori in assoluto. Tuttavia secondo Verzotti la mostra manca proprio della rigida selettività millantata, un paradosso che attribuisce alla scarsa familiarità di Vergine con le tendenze artistiche giovanili italiane.

[463] Giorgio Verzotti, *Geometrie Dionisiache alla Rotonda della Besana,* "Flash Art", n.145 estate 1988, p. 83.

Suggerisce che la curatrice abbia privilegiato il proprio gusto personale anziché seguire l'oggettività necessaria per una selezione equilibrata. L'esito è una mostra piacevole in cui le opere sono state scelte con cura e dimostrano un evidente impegno nella ricerca artistica, ma Verzotti si dice deluso dal fatto che molti dei ventitré artisti non rappresentino adeguatamente la scena artistica contemporanea in Italia, sia a causa della loro età, dato che alcuni lavorano da oltre dieci anni e non possono più essere considerati emergenti, sia per la qualità delle loro opere con alcuni nomi che sembrano occupare un ruolo eccessivo rispetto a quello che hanno in realtà.

La critica principale riguarda l'incapacità della mostra di cogliere appieno l'essenza delle nuove tendenze artistiche, fatta eccezione per un ristretto gruppo di artisti come Mazzucconi, De Lorenzo e Arienti, che sembrano però essere i "soliti noti". A chiudere l'articolo, il commento negativo non risparmia nemmeno l'allestimento, criticando i box espositivi delle stesse dimensioni che costringono alcune opere in spazi troppo limitati, "secondo una logica che ci sembra proprio ingiusta".

Un giudizio estremamente severo, dunque, ma che riflette, si vedrà, una diversa prospettiva sulla scena artistica contemporanea da parte della giovane critica d'arte.

3. *Voilà Milano.* Gallerie, spazi e due mostre

3.1. Gallerie in città. Tra "giovani" e "veterani"

"Si apre a Milano una stagione artistica piena di promesse: numerose nuove gallerie gestite da giovani operatori stanno per inaugurare e, nel contempo, si moltiplicano programmi di rinnovamento delle gallerie esistenti connotate dalla promozione di arte giovane[464]." Con queste parole Manuela Gandini introduce la sua inchiesta sulle gallerie milanesi *Voilà Milano* nel numero 29 della rivista "Juliet" del dicembre 1986 - gennaio 1987.

Si tratta di quattro puntate pubblicate fino a settembre 1987[465], in cui a prendere parola sono direttamente i galleristi; i contributi sono presentati su doppia pagina e contraddistinti dai ritratti dei protagonisti, mentre largo spazio è dedicato ai loro interventi, risposte a domande che si concentrano sulle motivazioni e sui percorsi che li hanno portati ad aprire una galleria, sui programmi, sul rapporto con il mercato, per far conoscere coloro che "stanno smuovendo la scena artistica milanese"[466]. Come evidenziato da Gandini, il clima generale di rinnovamento nella seconda metà del decennio è caratterizzato da un cambio generazionale sia tra i galleristi che tra gli artisti; nel biennio 1986-1987, si registra un'ondata di inaugurazioni di gallerie che si distinguono per una programmazione espositiva spesso orientata verso artisti di circa trent'anni, in un gioco di spartizione dei nuovi talenti che rispecchia la diversità delle visioni e degli approcci di ciascuna galleria. Parallelamente, anche nelle gallerie esistenti c'è un diffuso desiderio di rinnovamento nelle proposte artistiche, fenomeno riconosciuto e sottolineato da diverse fonti durante questi anni[467]. L'inchiesta a puntate presentata su "Juliet" si presta come un possibile grimaldello da cui partire per addentrarsi nella scena gallerista cittadina.

---

464 *Voilà Milano*, a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n. 29, dicembre 1986 - gennaio 1987, p. 18-19.

465 *Voilà Milano,* a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n. 29, dicembre 1986 - gennaio 1987, p. 18-19. *Voilà Milano,* a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n.30, febbraio - marzo 1987 pp. 18-19. *Voilà Milano,* a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n.31, aprile - maggio 1987 pp. 14-15. *Voilà Milano*, a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n.32, giugno - settembre 1987 pp. 14-15.

466 *Voilà Milano*, a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n. 29, dicembre 1986 - gennaio 1987, p. 18.

467 Sul numero 136, dicembre 1986 - gennaio 1987, anche "Flash Art" presenta, all'interno della rubrica *Flash Gallerie*, un servizio dedicato ad alcuni galleristi milanesi – Giorgio Marconi, Enzo Cannaviello, Paolo Seno, Renato Cardazzo, Enzo Spadoni e Claudia Gian Ferrari – di cui sono registrati i pareri e le reazioni circa l'apertura di nuovi spazi nel capoluogo lombardo. Le indagini sulle gallerie sono infatti un tema che interessa da vicino e spesso la rivista. Cfr: *Flash Art News 1. Le gallerie dicono*, supplemento a "Flash Art" n. 141 novembre 1987, sp. Focus simili si trovano però anche nella prima metà del decennio come, per esempio, quello su "Domus" n. 645, 1983. cfr: Davide Colombo, *Arte, artisti e gallerie a Milano negli anni Ottanta: continuità e novità*, in *MilanOttanta*, Milano, Scalapendi, 2022, pp. 49-65. Inoltre si ricorda qui il già citato servizio su "L'Uomo Vogue" dove sono presentati i nuovi galleristi di Milano, Claudio Guenzani, Sergio Casoli, Paolo Lavezzari, Andrea Murnik, Giò Marconi, Pasquale Leccese, Horatio Goni. *Esporre per comunicare,* "L'Uomo Vogue", n. 178, 1978, pp, 302-303.

Sui primi due numeri, Gandini presenta l'attività di Andrea Murnik, Claudio Guenzani, Giò Marconi, Horatio Goni, Paolo Lavezzari, Piero Cavellini e Sergio Calatroni, le cui gallerie nascono tutte nel corso degli anni Ottanta[468].

Il 23 ottobre 1986, Andrea Murnik inaugura la sua galleria in Via Giulianova 1, seconda sede con quella già aperta a Como nel 1979[469]. La nuova apertura mira al panorama internazionale: "Milano offre opportunità di contatti diretti con importanti collezionisti e direttori di musei, cosa che Como non permette"[470]. La prima mostra milanese è una personale dell'artista Rhonda Zwillinger, punto di riferimento dall'East Village, il cui linguaggio kitsch viene utilizzato per affrontare tematiche di estrema ironia. Il programma della galleria si concentra infatti sulla presentazione di figure già affermate a livello internazionale, ma poco conosciute a Milano. La seconda mostra, intitolata *Effetto Placebo*, è un'esplicita dichiarazione di intenti. Coinvolge artisti italiani e internazionali e si ispira al concetto dell'effetto placebo di origine medico-farmacologica, termine adottato per definire un tipo di arte "che non obbliga ad essere seri e che non sia paradossalmente decorativa e superficiale ma che contenga entrambi gli aspetti", in un connubio di "serietà ed edonismo"[471]. Questa "linea artistica"[472], così come indicata dal gallerista, è presentata per la prima volta all'ICAF di Londra nel maggio 1986, con una mostra accompagnata da una serigrafia-manifesto, firmata dallo stesso Murnik e dal gruppo Plumcake, che ne cura la veste grafica: "Perchè essere seri in arte? Devo dimenticare, di fronte ad un'opera, i lati della mia personalità che, la notte specialmente, mi conducono su sentieri festosi, di intima comprensione umana? Posso in arte, anche divertirmi? Caro Beuys e Co., mi avete insegnato a impegnare le mie energie più profonde, ma io ho anche giocato da piccolo. E sono ancora piccolo, e gioco, la notte specialmente. Posso divertirmi in un museo? Io non sono, in ogni momento dell'esistenza, solo una parte di me, ma tutto me stesso. Allora grazie agli artisti che non mi obbligano ad essere serio, che sovrabbondano di decorazioni superflue come schermi di flipper, che giocano con me e mi aiutano a vedere le cose con ironia, che mi vogliono piacere. Grazie agli artisti che mi consentono di leggere le loro opere, come vivo il nostro tempo, a due livelli, superficiale e/o profondo. Come voglio e quando voglio"[473].

---

[468] Considerare Corrado Levi un gallerista appare fuorviante, poiché, come verrà illustrato in un paragrafo dedicato a lui, la nascita del suo studio in Corso San Gottardo si caratterizza per una natura prettamente espositiva e di project space ante litteram.

[469] Nel 1979 apre la prima galleria a Como con il nome di Pantha Art. Conversazione con Andrea Murnik,

[470] *Voilà Milano*, a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n. 29, dicembre 1986 - gennaio 1987, p. 18.

[471] *Ibidem*.

[472] *Ibidem*.

[473] Il testo è riportato in "Segno" n. 65 maggio 1987, p. 31.

Gli artisti partecipanti alla mostra londinese sono Gianantonio Abate, Dario Brevi, Andrea Crosa, Marco Lodola, Battista Luraschi, Luciano Palmieri, Sergio Pavone, Bernardo Padrini, i Plumcake, Antonio Porcelli e Umberto Postal. Si tratta perciò di una situazione tutta italiana, che viene invece ampliata rispetto al contesto internazionalmente nella mostra organizzata in galleria dove sono esclusi Pedrini e Postal in favore di Elena Giorcelli, Innocente, Gianni Melotti, l'inglese Paul Amey, il franco-algerino Kacem Noua e gli americani Arch Connelly, Kiely Jenkins, Thomas Lanigan Schmidt e Rhonda Zwillinger. *Effetto Placebo* è infatti "un'idea generale, non un gruppo definito di artisti, è una lettura di una situazione sociale internazionale, della quale l'aspetto artistico costituisce una forma di estrinsecazione"[474]. Il sostegno di questa linea artistica si concretizza in un particolare interesse per i Nuovi Futuristi, che espongono da Murnik con personali e doppie personali, trovando nella galleria un nuovo centro di attenzione dopo il passaggio, si vedrà, a inizio decennio dalla storica galleria Diagramma di Luciano Inga-Pin. Proprio questo appoggio al gruppo porta Murnik a guadagnare un sostenitore di spicco e una figura di riferimento in Barilli.

In galleria si ritrova una vasta gamma di espressioni artistiche, tra cui musica, danza, performance, teatro e poesia, come dimostra per esempio la realizzazione della mostra *Melodia Italiana* organizzata il 31 maggio 1988 con la partecipazione in galleria dell'artista Leonardo Santoli e di Lucio Dalla[475]. Nel 1988 è inoltre presentata *Videomurnik*, rassegna composta da cinque appuntamenti che coinvolgono gruppi come i Giovanotti Mondani Meccanici, Studio Azzurro o Metamorphosi, per fare alcuni esempi. Presentare opere video all'interno della galleria è una scelta singolare, considerando che, in tale frangente, le ricerche legate a questo medium sono spesso ritenute marginali e limitate a festival o mostre specializzate. All'interno di una programmazione ampia e diversificata, continua a presentare i Nuovi Futuristi, supportati fino al 1990, sia artisti con un approccio più concettuale come nel caso dei protagonisti di un ciclo di mostre personali intitolato *Occasione*, che comprende nomi come Roberto M. Mascheroni, Enzo Umbaca, Achille Parizzi, Italo Mazza e Francesco Garbelli. Ogni settimana, nel periodo compreso tra giugno e luglio 1988, viene presentato uno dei giovani artisti, accompagnato da un catalogo e da un video che documentano l'esposizione[476]. Il materiale prodotto viene incluso poi nella videoteca appositamente creata durante quell'anno.

---

474 Cfr: *Effetto Placebo,* (Milano, Galleria Murnik, gennaio, 1987), Milano, Galleria Murnik, 1987.

475 L'elenco dettagliato delle mostre tenutesi in galleria è stato fornito a chi scrive da Andrea Murnik in data 11 novembre 2021.

476 Di seguito le date di inaugurazione delle personali: 21 giugni 1988 Roberto M.Mascheroni, 28 giugno Enzo Umbaca, 5 luglio Achille Parizzi, 12 luglio Italo Mazza, 19 luglio Francesco Garbelli.

Il 23 ottobre 1986 inaugura a Milano, in Via Eustachi 10, lo Studio Guenzani. La prima mostra è dedicata ad Arcangelo, con una raccolta di dipinti, disegni e sculture realizzate tra il 1983 e il 1986, raccolte sotto il titolo *Terra mia*. Nel comunicato stampa di presentazione lo Studio Guenzani delinea le proprie origini e intenti, mettendo in luce la lunga familiarità del suo fondatore, Claudio Guenzani, con il mondo dell'arte: "Il giovane gallerista milanese frequenta da sempre il mondo dell'arte. Malgrado i suoi trent'anni infatti, la sua storia in questo campo è già di lunga data. Dieci anni fa iniziava a interessarsi con assiduità al mondo dell'arte contemporanee e acquistare opere degli artisti della Pop Art americana – Jim Dine, Jasper Johns, Werhold, Rauschenberg- e della Transavanguardia – Chia, De Maria Paladino. Quando questo suo interesse ha iniziato a impegnarlo totalmente ha deciso di impegnarvisi professionalmente"[477].

Alla fine degli anni Settanta, Guenzani consegue la laurea in Scienze Politiche presso l'Università Statale di Milano, discutendo una tesi sui Centri Sociali e Culturali milanesi, ambito al quale è direttamente connesso, in particolare per il suo ruolo attivo nel Laboratorio di Comunicazione Militante, fondato nel 1976 da un gruppo comprendente lo stesso Guenzani, insieme a Paolo Rosa, Ettore Pasculli, Tullio Brunone e Giovanni Columbu. L'adesione a questa iniziativa, inclusa la partecipazione all'occupazione della Fabbrica di Comunicazione di Brera, segna profondamente il percorso del futuro gallerista rappresentando un preludio all'impegno diretto nel settore artistico[478].

Prima di inaugurare la galleria, negli anni Ottanta Guenzani si afferma già come figura centrale nel contesto culturale milanese, sia perchè collezionista, ma anche grazie ad alcuni incontri che organizza nella sua residenza di Via Eustachi (in cui avrà sede anche la stessa galleria) che si trasformano in occasioni di dialogo tra artisti e critici, definendo una rete di contatti e di scambi culturali che gettano le basi per la carriera di gallerista[479].

Fin dalla prima mostra, lo Studio Guenzani si impegna a collaborare con artisti emergenti, puntando a costruire insieme a loro un cammino artistico che si sviluppa e cresce nel tempo[480]: "Milano è diventata una grande vetrina ma poco è rimasto, questo ha impedito che si formasse qui un gruppo

---

[477] Comunicato stampa, Milano, Archivio Studio Guenzani, ottobre 1986.

[478] Cfr: Claudio Guenzani, *I nuovi centri culturali*, "Brera Flash", 7(III), 1977, p. sp. Nei primi giorni di novembre del 1976, la chiesa di San Carpoforo a Milano fu oggetto di un'occupazione illegale da parte di operatori culturali con l'intento di trasformarla in un centro sociale. Questo luogo ribattezzato immediatamente come "Fabbrica di Comunicazione" fu il risultato di sforzi congiunti di artisti milanesi, inclusi i membri del collettivo "Laboratorio di Comunicazione Militante", insieme ad altre figure come Ugo la Pietra, Franco Mazzucchelli e Ugo Guarino. Cfr: Andrea Capriolo, Fabbrica di comunicazione: per una politica culturale partecipata, in *Manifestazioni artistiche nei centri sociali autogestiti della Milano tra anni Settanta e Ottanta. Dai Circoli del proletariato giovanile al movimento punk*, tesi di dottorato conseguita presso Università Degli Studi Di Udine, supervisore Alessandro Del Puppo, a.a. 2022/2023, pp. 249-277.

[479] Conversazione con Claudio Guenzani, 7 settembre 2021.

[480] *Flash Art News 1. Le gallerie dicono*, supplemento a "Flash Art", n. 141, novembre 1987, sp.

di artisti giovani e meno giovani e che eleggesse questa città a luogo del proprio lavoro e delle proprie esposizioni. Gruppi forti si sono formati piuttosto a Torino e Roma, città dove quegli artisti hanno deciso di vivere, mentre a Milano ne vivono relativamente pochi. Sebbene – commercialmente parlando – Milano sia la città più importante d'Italia, non direi ch'è la città dove ci siano più attività culturali e artistiche. Una mia aspirazione è certamente di formare un gruppo di artisti, non soltanto milanesi, con i quali crescere insieme"[481]. In questo senso la galleria vuole essere un trampolino di lancio soprattutto per gli artisti che vivono e lavorano a Milano, offrendo loro la possibilità di confrontarsi con figure provenienti da altre parti d'Italia e dall'estero, come ben evidenziato dalle parole di Guenzani: "Attualmente c'è una grande carenza di nuovi artisti, e manca essenzialmente il confronto con ciò che viene dall'esterno: per questo motivo credo che ci sia spazio per una nuova attività"[482].

Nel corso della prima stagione espositiva, lo Studio dà spazio a diversi nomi: dal 25 novembre 1986 al 13 gennaio 1987 si tiene la mostra personale di Pietro Fortuna, a cui segue dal 9 febbraio al 16 marzo 1987 una doppia personale di Georges Autard e Georges Rousse e, a chiudere l'anno è invece una mostra collettiva con opere di Arcangelo, Autard, Fortuna, Garutti, Rousse e Massimo Kaufmann. Quest'ultimo, fino ad allora maggiormente noto come giornalista d'arte, è il primo della generazione di artisti nati intorno agli anni Sessanta a collaborare con la galleria e l'anno successivo, da aprile a maggio 1988, tiene la sua prima personale.

Il 6 ottobre 1988, la galleria inaugura *Soggetti*, collettiva che riunisce le opere di Arienti, Dellavedova, Kaufmann, Martegani e Mazzucconi. La mostra raduna alcune delle figure più promettenti del panorama artistico del periodo, accomunate dalla loro appartenenza alla scena milanese e alla medesima generazione, allo stesso modo però evidenzia la mancanza di appartenenza a un movimento artistico unificante mettendo in luce la ricchezza e la varietà delle espressioni artistiche individuali.

In questa occasione viene pubblicata su "Flash Art" una conversazione con gli artisti, "cinque nuove individualità artistiche milanesi che cercano di uscire dalla consuetudine imposta dai ritmi postmodernistici"[483]. La diversità e frammentarietà all'interno del gruppo è messa bene in luce dalle riflessioni di Arienti che sottolinea l'estrema difficoltà di trovare un terreno comune tra di loro: "Sì, ci conosciamo da un po' di tempo e la cosa strana è che non siamo ancora riusciti a metterci insieme con le nostre idee, non capiamo quali possano essere i modi operativi e di pensiero comune. Per cui

---

[481] *Voilà Milano,* a.c. di Manuela Gandini, "Juliet", n. 30, febbraio - marzo 1987 pp. 18.

[482] *Ibidem*.

[483] *Soggetti*, "Flash Art" n.146, ottobre-novembre 1988, p. 96.

questa mostra è anche un tentativo di mettere insieme i diversi modi di fare che abbiamo per vedere se viene fuori una qualche tensione che non deve necessariamente essere armonica. Perciò ognuno di noi ha fatto un progetto particolare che ci fa pensare che questa mostra può essere più importante di una personale"[484].

Sempre nel 1988, la galleria si distingue nel panorama milanese ospitando, tra le prime volte in Italia, opere di Louise Lawler e Cindy Sherman, segnando così l'inizio del suo ruolo di riferimento in città per la fotografia[485]. Allo stesso tempo, l'attenzione di Guenzani per le tendenze contemporanee e il panorama artistico internazionale si intravede nelle sue collaborazioni con gallerie emergenti come Metro Pictures, fondata nel 1980 da Janelle Reiring e Helene Winer, centrale per gli artisti della Picture Generation, e Nature Morte, fondata nel 1982 dall'artista Peter Nagy.

A partire dall'ottobre del 1989, la galleria arricchisce l'offerta espositiva con una serie di mostre dedicate ad artisti di spicco come Clegg & Guttmann, Peter Nagy, James Welling e Louise Lawler, senza però trascurare la scena artistica italiana, come dimostrato per esempio dalla mostra personale *Pendant* di Antonio Catelani, presentata a dicembre dello stesso anno. Il legame più significativo e duraturo è però con Stefano Arienti, che tiene la sua prima personale presso lo Studio Guenzani nel febbraio del 1989, dove espone anche tra gli anni 1991 e 1993, consolidando un rapporto di particolare fiducia con il gallerista. Durante la sua prima mostra presenta tre opere di grandi dimensioni: *Il giardino di Monet* ispirata al giardino di Giverny di Monet, in cui Arienti reinterpreta il paesaggio utilizzando un vasto puzzle su cui aggiunge nuovi pezzi per imitare i giochi di luce e ombra, donando all'opera una profondità tridimensionale. *Campo di camomilla e papaveri* nasce dalla proiezione di diapositive selezionate per la loro intensità cromatica i cui colori vengono poi riprodotti con tessere di cartone applicate direttamente sul muro, creando un collage di diverse tonalità e texture. Nel terzo lavoro, l'artista traccia sul retro di quattro manifesti i contorni dei famosi dipinti storici riprodotti sul fronte, offrendo allo spettatore una visione insolita dell'opera vista dal retro. Oltre ai lavori di grandi dimensioni, Arienti espone anche diverse sculture dalle forme aeree e geometriche, simili a quelle esposte alla Rotonda della Besana per *Geometrie Dionisiache*, curata da Lea Vergine nel 1988[486].

---

[484] *Ibidem*.

[485] La prima mostra di Cindy Sherman in Italia si tiene il 24 aprile 1988 presso la galleria *Lia Rumma* di Napoli. Cfr: Greta Boldorini, *Cindy Sherman e l'Italia: ricezione e genealogie negli anni Novanta*, "Piano B", Vol. 7 n. 2, 2022, pp. 114-135.

[486] Loredana Parmesani, *Stefano Arienti,* "Flash Art", n. 150, giugno 1989, p. 94.

Nel marzo 1987, Giò Marconi inaugura lo Studio Marconi 17, pensato come un laboratorio sperimentale rivolto a giovani artisti e curatori: "Discendo da un gallerista ed ho sempre vissuto a contatto con gli artisti e con i loro quadri. Apro una galleria per continuare la tradizione di famiglia […] promuoverò arte giovane come fece mio padre negli anni Sessanta, quando iniziò con Schifano, Tadini e gli altri suoi artisti"[487].

La mostra di apertura è una collettiva che riunisce le opere di Augusto Brunetti, Carlo De Paolis e Marco Mazzucconi. Secondo il critico Giulio Ciavoliello, l'esposizione è indicativa di un passaggio dall'espressionismo pittorico a una pratica artistica più riflessiva e progettuale, anticipando nuove direzioni nell'ambiente artistico milanese[488]. Mazzucconi presenta una serie di opere realizzate con blocchi di legno grezzo fissati alle pareti per creare un effetto dinamico sia dal punto di vista cromatico che strutturale. Alcuni di questi blocchi mostrano le venature naturali del legno e utilizzano inserti in vetro per creare giochi di luce, mentre altri sono arricchiti da tracce di catrame che conferiscono movimento alla superficie lignea. Simili per forma, le opere di Brunetti si compongono di moduli quadrati con superfici frammentate e decorazioni che richiamano le carte da parati, sopra ai quali emergono forme geometriche irregolari, offrendo un senso di continuità. De Paolis, invece, espone tele in cui bande di colori sfumati e fogli di carta trasparente sono intervallati da listelli di legno in un contrasto cromatico tra il bianco e il nero. La mostra offre uno sguardo su un momento di transizione, evidenziando, come annotato da Ciavoliello, un passaggio verso un approccio più meditato e progettuale[489].

Lo Studio Marconi 17 continua a sondare con attenzione la scena dell'area giovanile, concentrando la sua attenzione soprattutto sulle ricerche scultoree e installative. Questo impegno si riflette in diverse mostre tenutesi nel 1987 tra cui si ricordano la prima personale milanese di Alfredo Pirri (gennaio), Luigi Carboni (maggio), Marco Mazzucconi (ottobre), Carlo Guaita (dicembre).

Tuttavia, si osserva anche una riapertura verso altre forme di ricerca artistica: nel 1988 si tiene la personale di Bruno Zanichelli, noto per la sua pittura figurativa dallo stile fumettistico, mentre nel dicembre dello stesso anno, Maurizio Arcangeli presenta un'installazione dal sapore concettuale, caratterizzata da tele sagomate a forma di segni di interpunzione, privi di testo, che riflettono sul potere comunicativo delle parole[490].

---

[487] *Voilà Milano*, a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n. 29, dicembre 1986 - gennaio 1987, p. 18.

[488] Giulio Ciavoliello, *Brunetti, De Paolis, Mazzucconi. Marconi 17,* "Flash Art", n.135, novembre 1986, p. 44.

[489] *Ibidem*.

[490] *Maurizio Arcangeli,* "Flash Art", n.149, aprile - maggio 1989, p.

Parallelamente, la storica galleria Studio Marconi, fondata da Giorgio Marconi, prosegue la sua attività aprendosi però anche ad alcune ultime tendenze[491]. Grazie agli ampi spazi di cui dispone, ospita significative collettive organizzate dal figlio e dedicate alla giovane arte italiana; si può ricordare nel 1987, *Arte Nuova d'Italia* curata da Giacinto Di Pierantonio e Maria Luisa Frisa in cui sono coinvolti molti artisti tra cui Arienti, Brunetti, Carboni, Caropreso, Catelani, De Lorenzo, Guaita, Kaufmann, Martegani, Mazzucconi, Pirri e Stoisa. Come spiega Frisa, si tratta di "un tentativo di descrivere i termini di una tensione nuova […] Di poter definire in un ambito più unitario e articolato il maggior numero di particolarità. Voglio dire ancora che la spinta in questa raccolta è stato essenzialmente il desiderio di capire e di proporre quello che ritengo un importante aspetto dell'arte oggi in Italia"[492].

Nonostante la durata limitata a una sola serata, l'esposizione si rivela un importante punto d'incontro e di indagine per i curatori sullo stato dell'arte italiana. Le riflessioni trovano un'altra modalità attraverso un "conversare per dichiarazioni"[493] tra Frisa, Di Pietrantonio e Perretta sulle pagine di "Westuff", rivista fondata nel 1984 dalla stessa Frisa insieme a Bruno Casini, Stefano Tonchi, presentata, per l'occasione, in galleria insieme alla mostra[494]. Il testo offre uno spaccato del dibattito critico del momento, evidenziando la complessità delle posizioni dei curatori coinvolti. Si tratta di una conversazione che, come spiega Frisa, "nasce dal desiderio di parlare di un aspetto dell'attuale arte italiana. Un aspetto che porta in sé semi di novità e spunti di riflessione. Credo infatti che solo attraverso la precisa consapevolezza di questo, potremmo indicare ancora una nuova posizione critica"[495]. Ne emerge un dibattito su diversi temi riguardanti l'arte contemporanea italiana: Perretta discute della necessità di attribuire maggiore complessità alla storia presente, definendo l'epoca attuale come caratterizzata da "neoconcettualità" e "neoprogettualità"[496]. Di Pietrantonio enfatizza il concetto di "mutazione" anziché di progetto e costruzione, considerando questi ultimi "termini superati, usati da una critica non più propositiva ma nostalgica". Frisa, d'altro canto, suggerisce che il concetto di progetto non sia del tutto obsoleto, ma che richieda "un senso

---

[491] Per la storia della Galleria Marconi Cfr: *Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965-1992*, a.c. di Natalia Aspesi, e Giorgio Marconi, Milano, Skira, 2004.

[492] *Arte nuova d'Italia,* "Westuff", n. 10, settembre - ottobre 1987, pp. 12.

[493] *Ibidem*.

[494] Per una storia della rivista si veda: Ilaria Cicali, Giorgia Marotta, *«Westuff» (1984-1987). Osservatorio in atto della creazione italiana e internazionale*, *Arte a Firenze 1970-2015: una città in prospettiva,* a c. di Alessandra Acocella e Caterina Toschi, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 193-211.

[495] *Arte nuova d'Italia,* "Westuff", n. 10, settembre - ottobre 1987, pp. 12.

[496] *Ivi*, pp. 12-19.

nuovo, per assumere tutto i peso della fine secolo". Tema ricorrente è il tipo di rapporto tra gli artisti e il mondo esterno, sottolineando una maggiore loro disponibilità ad essere influenzati dal mondo anziché cercare di cambiarlo attivamente. In questo senso, Frisa conclude sottolineando che non si tratta semplicemente di "farsi cambiare dal mondo, ma vivere secondo il respiro del mondo" ovvero un dialogo reciproco tra l'artista e il contesto in cui opera.

Tra settembre e ottobre 1989, lo Studio Marconi presenta *Punti di Vista*, mostra collettiva a cura di Angela Vettese, a cui partecipano Arcangeli, Arienti, Cavenago, Dellavedova, Kaufmann, Martegani e Mazzucconi. L'esposizione, che segue idealmente la scia della precedente *Soggetti* tenutasi da Guenzani, vuole mettere in luce, come intuibile dal titolo, la diversità e la ricchezza delle singole ricerche con particolare attenzione sulle differenze individuali degli artisti: da quelli che trovano ispirazione nel design e nell'architettura contemporanea a coloro che si rifanno alla "faccia meno ortodossa dell'Arte Povera (Boetti, Paolini, Pascali)[497]". Ad accomunare questi artisti è però la loro provenienza da percorsi formativi insoliti per il mondo dell'arte, una formazione eterogenea, lontana dalle tradizionali accademie che, come spiega Vettese, conferisce una prospettiva più ampia alle loro opere: "Per questo sembrano dimostrare un interesse più largo per le cose degli uomini che della loro forma"[498]. In questo senso, *Punti di Vista* si rivela come una riflessione sulla pluralità di approcci e tematiche che caratterizzano la scena artistica contemporanea non senza difficoltà.

Proseguendo in questa direzione, nel 1991 la Galleria Marconi organizza altre due mostre significative: *Esproprio*, con opere di Trovato, Rüdiger, Cabiati e Martegani, e *Zero/Infinito*, con i lavori di Dugnani, Rizà Porta, Cresci, Kozaris e Pompa, esposizioni che ribadiscono l'approccio inclusivo della galleria, volto a favorire un dialogo aperto e fecondo tra artisti con ricerche diverse, ma anche la volontà di tenere alta l'attenzione sulla situazione italiana.

In un'intervista rilasciata a "Flash Art" nel 1992 Giò Marconi, discutendo della genesi di questa linea espositiva dedicata alle tendenze artistiche giovanili, osserva: "Mi piace sondare diversi terreni, e questo è un modo per conoscere e far conoscere delle cose che in Italia non si vedono facilmente. Come le mostre di artisti sovietici e spagnoli contemporanei. E poi mi piace ricordare la mostra fuori dai circuiti tradizionali dell'arte che ho fatto nell'ex fabbrica della Brown Boveri con artisti come Arienti, Cavenago, Mazzucconi, Martegani, ecc; per poi portare alcuni di loro in galleria nella collettiva *Punti di vista* a cura di Angela Vettese. Sto continuando a seguire alcuni degli artisti che hanno lavorato con me in passato, ma ancora sono distante da fare scelte definitive.

---

[497] Angela Vettese, *Punti di vista,* Catalogo della mostra (Milano , Studio Marconi, settembre - ottobre 1989), a c.Angela Vettese, Studio Marconi Milano,1989, s.p.

[498] *Ibidem*.

Quest'anno ho proposto due collettive di giovani artisti italiani dal titolo *Esproprio* (con Trovato, Rüdiger, Cabiati e Martegani) e *Zero/infinito* (con Dugnani, Rizà Porta, Cresci, Kozaris, Pompa). Ho presentato una collaborazione tra critico ed artista, due inglesi Liam Gillick & Henry Bond. Recentemente *La Dimanche de la Vie*, collettiva di giovani artisti francesi sponsorizzata dalla Renault Italia (Dominique Gonzales-Foerster, Manuel Ismora, Bernard Joisten, Pierre Joseph, Philippe Parreno, Cercle Ramo Nash)"[499].

Altro luogo espositivo che si distingue nel panorama milanese per la sua attenzione ai giovani è la galleria Fac-Simile, inaugurata nel 1984 da Horatio Goni, artista di origine argentina precedentemente residente a Londra: "Ho cominciato a occuparmi di arte molto tempo fa, da quando ero già a Buenos Aires. Nasco come artista, e il ruolo di gallerista e mercante è venuto successivamente con la possibilità di promuovere altri giovani artisti che mi interessavano molto. Un artista gallerista ha una sensibilità per l'arte molto diversa dal solo gallerista che compra e vende le opere"[500].

Situata in Via Morigi 8, all'interno di un contesto di occupazione avviato negli anni Settanta, la galleria si dedica esclusivamente alla promozione di artisti emergenti, con una posizione a metà strada tra le tradizionali gallerie d'arte e gli spazi alternativi[501]. Con la sua inaugurazione, Fac-Simile anticipa l'apertura delle altre gallerie, principalmente nel biennio 1986-1987, che adottano una linea espositiva incentrata sulle nuove generazioni di artisti.

Nel 1985 ha una programmazione che bilancia con cura ricerche pittoriche e maggiormente installative[502]: tra gli artisti presentati si distingue Maurizio Bertinetti, pittore originario di Torino, il cui lavoro riceve particolari lodi da parte di Gregorio Magnani, che lo considera "uno dei più interessanti fra i giovani artisti visti quest'anno"[503]. Le opere di Bertinetti, caratterizzate dalla rappresentazione di figure umane e animali in contesti inusuali – quali, ad esempio, un uomo in abito formale che danza con un salmone, o un individuo che tratta un pesce come fosse uno strumento musicale –, introducono un elemento di giocosa estraneità. Secondo Magnani, tali lavori

---

[499] *Intervista a Giò Marconi,* "Flash Art" n. 170 ottobre - novembre 1992, p. 134.

[500] *Voilà Milano,* a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n. 29, dicembre 86 - gennaio 1987, p. 19.

[501] Questa posizione ibrida si avvicina a a spazi come Zeus o lo Studio di Corrado Levi, una vicinanza che si traduce anche in effettive collaborazioni come ad esempio, nel 1986, quando Fac-simile e Zeus decidono di presentare congiuntamente il pittore argentino Oscar Bony. Giacinto Di Pietrantonio, *Oscar Bony. Fac-simile*, "Flash Art" n.132, aprile/maggio 1986, p. 44.

[502] Per una panoramica sulla'attività di Fac-Simile Cfr: Davide Colombo, *Horatio Goni/Fac-Simile: Artista/Gallerista*, in *MilanOttanta*, op.cit., 141-149.

[503] Gregorio Magnani, *Recensione*, "Juliet" n.21, ottobre 1985, p.39.

non si limitano a essere però meri "scherzi pittorici" ma piuttosto riflettono sulle "possibilità della rappresentazione, nelle ambiguità implicite nell'atto stesso della pittura"[504].

Nel corso dello stesso anno, Fac-Simile allestisce anche una mostra personale dedicata a Pasquale Campanella, artista le cui attività si concentrano fin dagli anni Settanta sulla performance e sul teatro sperimentale[505]. Nonostante l'origine legata a tali forme espressive, negli anni Ottanta Campanella muove la sua pratica verso un linguaggio più affine alla scultura tradizionale e alla pittura, mantenendo però un'interazione dinamica tra i vari elementi installativi che compongono le sue opere. È ancora Magnani, dalle pagine di "Flash Art" a offrire un quadro della mostra: "la scultura, intitolata Foresta e composta di una quindicina di pezzi isolati disposti sul pavimento e sul muro secondo un ordine prestabilito, invita al bighellonaggio. Un cane di gesso dipinto, due lune sul muro, una casa-trono marcano i punti fissi attorno a cui si snoda ogni possibile tragitto. Passeggiando incontriamo, integrati nelle sculture in ruoli vagamente antropomorfici, alcuni frammenti di recupero: due pomelli d'armadio, una mezza sedia, due pentole, una vanga. La struttura narrativa della quotidianità, in cui gli oggetti ci appaiono, carichi di significanza, in uno spazio neutro, appare evocata per sottolinearne la distanza. Nell'opera di Campanella è lo spazio percorso a contenere la possibilità della significazione. Ogni tragitto disegna una diversa mappa dell'opera e, di conseguenza, accenna ad una storia diversa. Ciò che interessa è definire la potenziale, speciale significanza e ambiguità dello spazio abitato dalle forme scolpite e dipinte"[506].

L'anno successivo alla sua apertura, Fac-Simile presenta *Equilibrio*, curata da Giorgio Verzotti in cui sono esposte le opere di sei artisti: Carlo Guaita, Marcello Mazzella, Giorgio Bianchi, Fabio Beretta, Carlo Fontana e Campanella. L'esposizione non ha l'intento di promuovere una nuova tendenza artistica o di ordinare gli artisti in gruppi omogenei o movimenti, piuttosto, vuole mettere in risalto le singole identità creative degli artisti, ognuna delle quali si esprime in modo indipendente e unico.

L'elemento distintivo di *Equilibrio* è il rinnovamento dell'interesse per la scultura, manifestato attraverso l'impiego, talvolta giocoso, di materiali modesti o quotidiani, senza soffermarsi direttamente sulle questioni materiali o spaziali. Anna Stuart, su "Segno", offre una sintesi efficace dell'esposizione: "Carlo Guaita: è una parodia del minimalismo: appendici colorate escono dalle sue strutture che già sono percettivamente ingannevoli nell'accostamento ferro-gomma. Marcello

---

[504] *Ibidem*.

[505] Su questo punto Cfr: Andrea Capriolo, *Centri sociali a Milano nei primi anni Ottanta, Correggio 18 e il laboratorio teatrale di Pasquale Campanella*, in *Manifestazioni artistiche nei centri sociali autogestiti della Milano tra anni Settanta e Ottanta. Dai Circoli del proletariato giovanile al movimento punk*, tesi di dottorato conseguita presso Università Degli Studi Di Udine, supervisore Alessandro Del Puppo, a.a. 2022/2023.

[506] Gregorio Magnani, *Pasquale Campanella. Fac-simile,* "Flash Art" n.128, estate 1985, p. 38.

Mazzella sviluppa pittoricamente sul piano frammenti classici in gesso deformandoli. Giorgio Bianchi costruisce oggetti che sporgono dalla sua pittura mimetizzando perfettamente la loro natura di cartapesta. Gli oggetti di Fabio Beretta sono piccoli e fragili improbabili sculture organiche in cui si combinano molecole artificiali appesi o depositati come reperti fossili di un futuro lontano. Reperti d'oggetti, cemento o legno costituiscono le immagini piatte di Carlo Fontana nelle quali intervengono poi la pittura e frammenti materici di ogni origine. Sculture che occupano energicamente lo spazio sono invece quelle di Pasquale Campanella carica di colore evocando uno spirito ludico in grado di farne veri e propri totem tribali"[507].

La mostra si pone come un primo tentativo per affrontare lo stato della scultura giovane in Italia, rappresentando perciò una sorta di contraltare ideale della mostra pittorica *Stazione Centrale* presentata nel 1986 dallo Studio d'Arte Cannaviello.

Nel 1984, la collaborazione tra professionisti di vari ambiti creativi – il fotografo Franco Masotti, suo fratello Roberto, esperto in informatica, l'artista Roberto Taroni e il critico Paolo Lavezzari – porta alla nascita della galleria Dècalage. Lo spazio, ricavato da un'ex fabbrica/magazzino situata in Via De Sanctis 34, è concepito come un centro "multifunzionale"[508] dedicato all'arte. Come spiega Lavezzari: "Decalage, infatti, è un luogo di svolgimento di più attività, non è specializzato in pittura, in fotografia, in teatro o installazioni, è uno spazio eclettico, che ospita tutte queste differenti forme d'arte. In altre grosse città del mondo, per esempio a New York, vi sono molti spazi di questo tipo mentre a Milano non ne esistevano del tutto"[509]. Durante la serata inaugurale vengono presentati i lavori di artisti come Alberto Garutti, Paolo Icaro, Libero Concordia, Roberto Taroni, Chiara Dynys e Paul Goodwin, che diventano presenze abituali della galleria[510]. La prima mostra ufficiale è dedicata proprio a Paul Goodwin, un artista inglese di trentadue anni trasferitosi a Milano dopo aver vissuto in Africa, noto per la sua pittura espressionista intensa. Seguono mostre personali di altri artisti come Garutti, il pittore Paolo Iacchetti e Taroni. Quest'ultimo, rispetto alla sua ricerca performativa dei tardi anni Settanta, si distingue per un'esplorazione della relazione tra pittura e scultura. Ancora, viene presentata una doppia personale di Chiara Dynis e Manlio Caropreso. Décalage si propone quindi come un luogo di incontro e di scambio per diverse ricerche a Milano.

Ben diversa è la storia di una galleria come quella di Piero Cavellini che apre la sua galleria a Brescia nel 1973 e nel 1977 si trasferisce a Milano, inaugurando lo Studio Deambrogi-Cavellini in

---

[507] *Ibidem*.

[508] *Voilà Milano*, a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n. 29, dicembre 1986 - gennaio 1987, p. 18.

[509] *Ibidem*.

[510] Giacinto Di Pietrantonio, *Decalage*, "Flash Art", n.134, estate 1986, p.55.

Via Solferino 37. Inizialmente la gestione è in collaborazione con Luigi Deambrogi, per poi rimanere completamente nelle mani di quest'ultimo. Viene dato spazio ad artisti che non appartengono a una singola corrente artistica, presentando figure come Claudio Parmigiani, Gilberto Zorio, Giuseppe Penone, Hidetoshi Nagasawa e Mimmo Paladino[511].

Un punto di svolta si verifica nel 1985 con l'inaugurazione della sede milanese in Via Brera 30, che segna l'inizio di una nuova era per la galleria. La programmazione si biforca in due direzioni: da una parte, continua la collaborazione con artisti consolidati come Nagasawa e Zorio, dall'altra, si aprono le porte a nuovi nomi come Luigi Mainolfi e Giuseppe Maraniello, incentivando un dialogo tra generazioni diverse. Questa direzione è apertamente dichiarata dalla mostra inaugurale *Occasione d'incontro*[512], articolata in due parti, una a gennaio e l'altra a febbraio, che presenta una varietà di artisti, Parmiggiani, Nagasawa, Benati, Bartolini, Faggiano, Dragomirescu, Guerzoni, Maraniello, Spagnulo, Mainolfi, Zorio, Gastini, C. Costa, Mattiacci, Trotta, Dias e Monari, riflettendo quella programmazione basata sul confronto tra artisti diversi, che vuole rappresentare il futuro della galleria.

Anche solo attraverso questa veloce panoramica è chiaro come a partire dalla metà del decennio buona parte della proposta artistica giovanile a Milano presenti una vasta gamma di approcci e soluzioni, che si differenziano dalla linea più tradizionale e incentrata sulla pittura fino a quel momento mantenuta dalle gallerie più storiche.

Una curiosa nota ironica su questa proliferazione pittorica viene da una mostra personale di Corrado Levi *Pittura Pittura* tenutasi presso la galleria Zeus nel giugno 1985. Si tratta di uno spazio ibrido che fonde moda, design e arte, "una giovane galleria attenta ai nuovi fenomeni della creatività metropolitana"[513]. La storia dello spazio è singolare: Zeus nasce nel 1984 dall'idea di un gruppo principalmente di designer con l'obiettivo di scambiare esperienze diverse nei settori di design arte e moda sotto il nome/marchio Zeus. Questo si concretizza inizialmente in un negozio di moda situato in Via Vigevano che funge anche da galleria d'arte dove vengono organizzate mostre personali di artisti italiani e stranieri. Parallelamente il gruppo Zeus presenta una collezione di mobili caratterizzati da un design minimale e d'avanguardia, rigorosamente di colore nero, con

---

511 *Voilà Milano,* a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n. 30, febbraio - marzo 1987 pp. 18.

512 Cfr: *Occasione d'incontro* (Milano, Galleria Piero Cavellini, gennaio-febbraio 1984), Edizioni Nuovi Strumenti, Milano, 1984.

513 *La città consegna le chiavi a Tàpies,* "Il giornale dell'Arte", n. 23, maggio 1985.

l'intento di offrire un'alternativa al postmodernismo colorato di altre tendenze del design quale ad esempio Memphis[514].

Sergio Calatroni decide nel 1986 di lasciare lo spazio di Via Vigevano, riservandolo esclusivamente ai settori di design e moda, al fine di "sviluppare un concetto più dinamico di esposizione, mostra, galleria"[515]. Organizza così piccole esposizioni itineranti in diversi luoghi della città, ritenendo che "la fase importante dell'esposizione è il momento dell'inaugurazione che è una festa, quasi un happening dopo di che le mostre non le va più a vedere nessuno". Zeus/Arte trova però anche una sede espositiva stabile al numero 153 di Viale Certosa, dove espone opere di artisti e designer quali Ezio Grisanti, Maurizio Turchet, Corrado Levi, Pietro Finelli, Alessandro Mendini e Pietro Fornasetti.

A seguire con attenzione la programmazione di Zeus è la penna di Loredana Parmesani che prontamente recensisce la personale di Levi, *Pittura Pittura,* sottolineando come non presenti affatto delle pitture "così come si è soliti vedere un po' ovunque, quasi che la pittura sia divenuta davvero il Gran Sacerdote", al contrario, le opere proposte vivono "della loro leggerezza, come un gioco, innocenti, mosse da una casualità felice". Reti metalliche, fogli di carta fluorescenti, sfere specchianti, castelli di carta e tele dipinte con colori iridescenti invadono lo spazio, creando un percorso vivace che induce al movimento[516].

Le mostre ospitate da Zeus, coinvolgono sia artisti emergenti sia figure già stabili nel panorama artistico. Tra gli esponenti meno noti, si può ricordare la personale tenutasi nel 1985 di Armando Chitolina, le cui opere, caratterizzate da un'oscillazione tra i registri della figurazione e dell'astrazione, si appropriano di narrazioni mitologiche, reinterpretandole attraverso un vocabolario visivo contemporaneo[517]. La programmazione dell'anno 1985 si conclude invece con una mostra dedicata a Ivo Bonacorsi, riconosciuto come figura di spicco all'interno del movimento degli Enfatisti, presentati per la prima volta al pubblico da Francesca Alinovi nel 1983 presso la galleria Neon di Bologna. L'opera di Bonacorsi si caratterizza per una progressiva transizione dalla

---

514 Cfr: *ZEUS - 20 anni di passione 1984-2004*, la pubblicazione è stata autoprodotta da ZEUS nel 2004 in occasione dei vent'anni di attività del marchio. Un altro caso degno di nota a Milano, sebbene più concentrato sul design, è quello dello Studio Dilmos, fondato nel 1980 da Lella Valtorta e Lucio Zotti come showroom per il design contemporaneo. Parallelamente a questa attività, si occupa anche dell'organizzazione di mostre e performance. Tra i momenti più significativi, si segnalano due mostre allestite in occasione del fuorisalon: nel 1988 *Differenze*, che vede la partecipazione di artisti del calibro di Sottsass, Mendini, Marano, Santachiara, Branzi e Deganello, e *Individual media, comunicazione-in-ascolto-dedicato*, con opere di Ron Arad, Danny Lane, Ugo Marano, Cristina Marino, Mendini, Santachiara, Lucio Zotti e un giovane Maurizio Cattelan. Per una panoramica sull'attività espositiva si rimanda al sito internet di Dilmos: https://www.dilmos.it/, consultato in data 5 febbraio 2024.

515 *Voilà Milano*, a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n.30, febbraio - marzo 1987 pp. 19

516 Loredana Parmesani, *Corrado Levi. Zeus*, "Flash Art" n.127, giugno 1985, p.89.

517 Loredana Parmesanin. *Armando Chitolina. Zeus*, "Flash Art" n.128, estate 1985, p. 38.

figurazione all'astrazione, imbevuta di un'espressività che rimanda esplicitamente alla tradizione della pittura espressionista tedesca contemporanea[518].

Rispetto al quadro delle nuove gallerie tratteggiato da Gandini mancano all'appello altre tre importanti realtà: le Case d'Arte di Pasquale Leccese, la sede milanese della galleria Casoli e la galleria Massimo De Carlo.

La prima, inaugurata nel novembre del 1986 in via Col di Lana 14, deve il suo nome al concetto di Fortunato Depero di considerare lo spazio artistico come un'officina creativa, sottolineando così l'ambizione della galleria di essere un luogo non solo espositivo, ma anche laboratoriale e di incontro tra artisti e pubblico. Leccese è da tempo un osservatore attento del panorama artistico contemporaneo e ne è attivamente coinvolto. Giunto a Milano nel 1982, svolge diverse attività: è assistente di Mario Merz, collabora con Franco Toselli e tiene una rubrica su "Domus"[519]. Nel 1985, avvia un piccolo studio a Brera, noto come Via Arco o Arco, con il fotografo Salvatore Licitra[520]. Organizza anche eventi più informali che sono puntualmente segnalati da una rivista di settore come "Juliet" confermando la sua presenza radicata nel circuito artistico milanese. Nel 1985 presenta *Giallo al ristorante cinese*, una serata "thrilling"[521] presso il ristorante cinese Sin Hua, dove sono esposte le opere di Libero Concordia, e il *Juliet's Party*, organizzato nel cortile di casa Ciccognani durante gli ultimi giorni della Prima internazionale d'arte di Milano[522]. Una vera e propria festa, arricchita da vino bianco pugliese e diapositive di Antonio Paradiso, a cui partecipano personalità come la stilista Vivienne Westwood, artisti come Mimmo Germanà, A One, Libero Concordia, e galleristi come Toselli[523].

La scelta di aprire la galleria così come la linea fin dall'inizio orientata verso l'internazionalità, trova un impulso decisivo grazie a Monika Sprüth, compagna di Leccese e rinomata gallerista[524]. La sua influenza è infatti cruciale nel creare ponti con il mondo artistico di Colonia, come evidenziato

---

518 Angela Vettese, *Ivo Bonacorsi*. Zeus, "Flash Art" n. 130 dicembre 1985 gennaio 1986, p. 47.

519 Silvia Bignami, *Colonna sonora*, in *MilanOttanta*, op.cit.,p. 156, 267.

520 *Ibidem*

521 La notizia è segnata in "Juliet" n. 21 ottobre 1985, p. 39.

522 La notizia è segnata in "Juliet" n. 22 ottobre-novembre 1985, p. 35.

523 *Ibidem*.

524 La galleria nasce nel 1983 come Monika Sprüth Gallery inaugurando con una mostra di dipinti di Andreas Schulze, seguita da esposizioni di Rosemarie Trockel e Peter Fischli David Weiss. Nel corso degli anni successivi, ospita artiste come Jenny Holzer, Barbara Kruger, Louise Lawler e Cindy Sherman, che in Italia trovano un punto di riferimento anche nella galleria di Pasquale Leccese. Per ulteriori informazioni sulla storia della galleria, ora Sprüth Magers, si visiti il sito https://spruethmagers.com/about/

dall'invito a artisti tedeschi particolarmente rilevanti al momento quali Milan Kunc e Andreas Schulze.

A inaugurare Le Case D'Arte è la collettiva *Lavori in corso* in cui sono presentate le opere di Milan Kunc, Luigi Ontani, Andreas Schulze e Salvo, artisti il cui lavoro si connota per un marcato stile figurativo, le colorazioni accese, ma anche una una visione concettuale comune. In questo senso questa prima mostra ben riflette l'intenzione della galleria di promuovere uno scambio che vada oltre i confini nazionali.

Nel 1987, Milan Kunc tiene la sua prima mostra personale in Italia proprio presso Le Case d'Arte, presentando quadri dal gusto surrealista intrisi di una sottile ironia. Quello stesso anno, la galleria ospita le opere di Cindy Sherman, Jenny Holzer, Barbara Kruger e Richard Prince mentre nel settembre del 1988, quest'ultimo tiene la sua prima mostra e a novembre, Sol Lewitt realizza sulle pareti della galleria uno dei suoi noti *Wall Drawing, c*onsolidano il legame della galleria e l'attenzione per la situazione artistica americana.

Ancora, nel marzo 1989, è organizzata *Mondi Possibili*, collettiva che presenta una selezione di artisti di fama internazionale, tra cui figurano nomi come John Armleder, Barbara Bloom, Tony Cragg, Peter Fischli-David Weiss, Bertrand Lavier, Louise Lawler, Allan McCollum, Reinhard Mucha, Rosemarie Trockel, Jean-Luc Vilmouth e Bil Woodrow. A ottobre 1989 si tiene la prima personale in Italia della coppia artistica Fischli e Weiss, noti per la loro sperimentazione che spazia dal video alla fotografia fino alla scultura, confermando la vocazione della galleria alla diversità espressiva. L'unico artista italiano della nuova generazione a ottenere particolare attenzione da Leccese è Mario Dellavedova che nel 1989 ha la sua mostra personale *Le cose così come stanno*[525].

Il 1986, vede l'apertura anche dello Studio Casoli, situato in Corso Monforte 23, in uno spazio che precedentemente ospitava l'atelier di Lucio Fontana. Con un'esperienza di mercante d'arte alle spalle, Sergio Casoli mira a combinare l'attenzione verso gli artisti emergenti con la promozione di nomi già consolidati. Sul fronte dei primi, lo Studio diviene rapidamente un punto di appoggio per le ricerche ludiche e percettive dei Piombinesi di Roma, grazie anche alla mediazione del loro critico di riferimento Domenico Nardone, che per un periodo lavora a stretto contatto con Casoli[526], e della critica Carolyn Christov Bakargiev che li suggerisce.

---

[525] Il titolo *Le cose così come stanno* è stato scelto anche per il documentario ritratto video di Pasquale Leccese. 19'44" Realizzato da Francesco Clerici nell'ambito di *ASART80. RIPENSARE GLI ANNI Ottanta. Aspetti del sistema dell'arte a Milano tra politica culturale, società e comunicazione in un decennio cruciale* – progetto di ricerca dei docenti dell'Università degli Studi di Milano, Silvia Bignami, Roberta Cesana, Davide Colombo, Nicola Del Corno, Paolo Rusconi e Giorgio Zanchetti

[526] Conversazione con Domenico Nardone, 1 dicembre 2023.

La galleria diventa cruciale per questi artisti, rappresentando un supporto sostanziale e una vetrina importante per le loro ricerche. In questo senso si rivela un contributo decisivo non solo per accrescere la loro notorietà ma anche per l'invito a partecipare alla Biennale di Venezia nelle edizioni del 1988 e del 1990.

Nel novembre 1987, in collaborazione con la Galleria il Milione – "perchè nel proporre arte mi piace unire una galleria classica con una nuova"[527] – presenta i quattro giovani artisti "del tutto sconosciuti a Milano"[528]: Stefano Fontana e Pino Modica presso lo Studio Casoli e Salvatore Falci e Cesare Pietroiusti al Milione. A essere esposte sono alcune delle opere più rappresentative dell'esperienza fin qui condotta – i *Pavimenti* di Falci, i *Contenitori ideologici* di Fontana, il *Rilevatore estetico* di Modica, gli ingrandimenti fotografici di Pietroiusti – con alcuni nuovi lavori[529]. Secondo quanto indicato nella recensione di Angela Vettese su "Flash Art", queste opere potrebbero essere interpretate in linea con una visione post-dadaista, che si avvicina alle esperienze di Fluxus, dove qualsiasi oggetto può essere considerato arte e chiunque può compiere tale trasformazione. Tuttavia, emerge un cambiamento nel presupposto estetico di base rispetto agli anni Sessanta e Settanta. In quel periodo, l'attenzione era rivolta principalmente all'elemento di partecipazione e agli aspetti cognitivi dell'opera, con l'obiettivo di modificare il contesto stesso. Falci, Modica, Pietroiusti e Fontana, sembrano invece limitarsi a rilevare questo cambiamento anziché attivamente parteciparvi. La natura assurda delle loro creazioni collettive sembra mettere in discussione l'efficacia della comunicazione, riaffrontando il contesto non per imporvisi o convincerlo, ma piuttosto per inserirsi in esso seguendo le sue dinamiche, simili a quanto avviene nel caso dei prodotti di consumo[530].

A questa collettiva si succedono alcune personali dedicate ai singoli artisti del gruppo[531], a cui si aggiungono esposizioni di artisti italiani consolidati, spesso molto diversi tra loro, come ad esempio Maurizio Mochetti, Fabio Mauri e Getullio Alviani, inoltre sono presentate mostre di artisti internazionali quali Ian Wallace e Mel Bochner.

---

[527] *Flash Art News 1. Le gallerie dicono*, supplemento a "Flash Art" n. 141 novembre 1987, s.p.

[528] *Ibidem*.

[529] *Salvatore Falci – Cesare Pietroiusti* e *Stefano Fontana – Pino Modica*, comunicato stampa della mostra presso Studio Casoli e Il Milione, Milano, 22 ottobre – 21 novembre 1987.

[530] Angela Vettese, *Falci, Fontana, Modica, Pietroiusti. Studio Casoli. Milione*, "Flash Art" n. 142 gennaio-febbraio 1988, p. 79.

[531] Nel febbraio del 1988, la galleria ospita la mostra di Salvatore Falci, seguita, nel marzo del 1989, da quella di Cesare Pietroiusti e, all'inizio di maggio dello stesso anno, dall'esposizione di Stefano Fontana. Ancora, tra l'ottobre e novembre del 1989, espone Pino Modica.

Negli anni Novanta, la galleria accoglie altri artisti italiani, mantenendo questa attenzione per delle ricerche caratterizzate da un marcato approccio concettuale e una particolare attenzione allo spazio. Un esempio è rappresentato dalla personale di Alfredo Pirri, *Disciplina,* tenutasi nel 1991: per la sua prima mostra nella galleria milanese, l'artista presenta una grande opera ambientale composta da lavori a parete interamente su carta. Utilizzando colori realizzati a mano, terre e materiali tritati nell'olio di lino, interviene poi sui fogli tipografici, mentre nello spazio, sono esposti dei tavoli costituiti da piani di legno con la superficie in gesso, il cui lato inferiore è dipinto in modo simile alle *Squadre Plastiche*, consentendo così al colore della parte inferiore di riflettersi sulla superficie sottostante[532].

L'interesse di Casoli si estende anche ad artisti di area milanese come Bernhard Rüdiger e Liliana Moro, i quali vengono presentati per la prima volta nel 1993 con la mostra *I miei amici* in cui "le cucine a gas tutte accese di Rüdiger, le bambole, di un giallo quasi marcio, ammalato, rinchiuse in una scatola improvvisata a mano, un semplice presepe di carta, e la musica natalizia di un carillon, di Liliana Moro ci mettono a contatto fisico con l'opera e la sua realtà, che ci collega a questo mondo"[533]. Si tratta di una quotidianità apparentemente sicura che costringe il visitatore ad "abbandonare lo spazio ristretto della galleria dopo pochi minuti per non sentirci soffocare, dolcemente avvolti dal calore e dall'odore del gas"[534]. Nel 1994 è presentata la mostra personale di Liliana Moro, *Torno Subito*, che include non solo l'opera che dà il titolo alla mostra – un lettino in legno con lenzuola, coperta e la citata scritta su carta – ma anche una serie di video, esposti per la prima volta: *Tolleranza,* dove il volto dipinto di rosso dell'artista quasi si fonde con una parete dello stesso colore mentre appare la scritta 'tolleranza'. *La solida avventura* che, nel passaggio più iconico spesso riprodotto come frame significativo del video, vede Moro, incappucciata, cantare in un ambiente che richiama un mondo alieno. Infine, *Aristocratica*, un autoritratto in video accompagnato da una base sonora, che utilizza una registrazione sporca dell'omonima canzone dei Matia Bazar: "mostrarsi, farsi conoscere vuol dire anche essere disposti a mostrarsi 'brutti', indossare con eleganza una maschera con un grugno di maiale"[535].

La galleria di Massimo De Carlo inaugura nel 1987, più tardi quindi rispetto alle altre, ma conquista rapidamente una posizione di primo piano nel panorama artistico milanese. Situata in Via Panfilo

---

[532] Intervista di Carolyn Christov- Bakargiev, pubblicata in "Flash art", n. 161, aprile-maggio 1991.

[533] Helena Kontova, *Bernhard Rüdiger, Liliana Moro. Studio Casoli*, "Flash Art", n. 174, aprile 1993, p. 106 - 107.

[534] *Ibidem*.

[535] Emanuela De Cecco, "Flash Art" n 185, giugno 1994, p. 81.

Castaldi, orienta immediatamente la sua programmazione verso un equilibrio tra artisti emergenti e già affermati.

Prima di avviare l'attività, De Carlo matura esperienza lavorando come apprendista presso la galleria di Piero Cavellini. L'apertura del suo spazio espositivo avviene con una mostra dedicata a Olivier Mosset, pittore francese legato alle esperienze concettuali degli anni Sessanta[536]. Seguono una personale di Thomas Grünfeld, giovane artista tedesco che si esprime con diversi media, e di Alighiero Boetti, bilanciando così l'interesse per le nuove generazioni con quello per gli artisti storici. Sul finire del 1989, viene presentata una doppia personale di Amedeo Martegani e Mario Dellavedova in cui, con un intervento a quattro mani, gli artisti lavorano direttamente sulla parete della galleria, un approccio ambientale, a cui aggiungono una serie di dipinti e sculture preparate da loro appositamente per l'occasione.

Fin da subito il tentativo di De Carlo sembra essere di inserire gli artisti italiani in un contesto più ampio di carattere internazionale; nello stesso anno infatti Martegani e Dellavedova sono inseriti in una collettiva intitolata *Campionario* insieme a Olivier Mosset, Rudolf Stingel (a questa data già trasferitosi a New York), Paul Blanchard, John Armleder e Steven Parrino.

Dal settembre all'ottobre 1990, si tiene *Avanblob*, l'opera-mostra concepita dai membri del gruppo di Lazzaro Palazzi per gli ambienti della galleria[537]. L'esposizione si distingue per il carattere ambizioso – un progetto collaborativo dove le opere di ciascun artista si integrano, pur conservando ognuna la propria individualità – ricevendo il pieno supporto di De Carlo. In questo senso *Avanblob* trasforma il concetto tradizionale di mostra collettiva, normalmente vista come un'opportunità commerciale, in una vera e propria piattaforma di espressione e di condivisione per gli artisti. L'esposizione segna un momento cruciale per il collettivo di Lazzaro Palazzi, rappresentando un riconoscimento formale del loro lavoro e influenzando perciò significativamente il percorso artistico dei suoi membri. In seguito a questa mostra, Mario Airò consolida la sua relazione con De Carlo, entrando a far parte degli artisti rappresentati dalla galleria dove nel 1991 tiene una sua personale. Ma *Avanblob* è un momento decisivo anche per il gallerista, che sembra orientare i suoi interessi verso un panorama artistico sempre più internazionale e meno legato all'Italia. In questo periodo, si nota inoltre una tendenza a favorire le mostre personali rispetto a quelle collettive, rivelando una possibile difficoltà nell'organizzare esposizioni che possano mettere in dialogo opere di più artisti. Nel 1991, la galleria presenta le personali di figure come Thomas Grünfeld, Stefano Arienti e Wolfgang Staehle. Il 7 febbraio 1992, viene inaugurata una seconda sede in Bocconi con una mostra

---

536 *Olivier Mosset. De Carlo*, "Flash Art", n 154, febbraio-marzo 1990, p. 77.

537 Per un'analisi approfondita della mostra Cfr: Paola Nicolin, *AVANBLOB. Self-portrait of an Exhibition*, in *Ennesima.Una mostra di sette mostre sull'arte italiana* (Triennale di Milano, 2015-2016), L*'archivio corale: lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, l'esperienza dell'autogestione e AVANBLOB*, a. c. di Vincenzo De Bellis, Milano, Mousse Publishing, 2015, pp. 122-129.

personale di John Armleder[538]. Quello stesso anno, la nuova sede ospita anche una personale di Rudolf Stingel, mentre lo spazio originale in Via Castaldi proporne una doppia personale di Thorsten Kirchhoff e Amedeo Martegani. Nel 1993, la galleria organizza la prima mostra di Maurizio Cattelan, consolidando ulteriormente questa inclinazione verso progetti espositivi che mettono in luce il lavoro individuale degli artisti.

Negli ultimi episodi della sua serie di inchieste su "Juliet", Gandini si sposta dal mondo dei giovani galleristi a quello dei "veterani"[539], offrendo così una panoramica più completa dell'ambiente artistico milanese. Sono coinvolti galleristi quali Enzo Cannaviello, Luciano Inga-Pin, Giorgio Marconi e Franco Toselli, seguiti da nomi altrettanto importanti come Salvatore Ala. Oltre a raccontare le proprie esperienze, Gandini li invita a condividere le loro opinioni sull'apertura dei nuovi spazi, fornendo così una gamma diversificata di prospettive sulla situazione corrente.
La galleria di Enzo Cannaviello si distingue nel contesto milanese per la sua attenzione alla pittura, con un'enfasi particolare sul neo-espressionismo tedesco. Tra gli artisti esposti spiccano nomi come Martin Disler, Jörg Immendorff e Markus Lüpertz, insieme a rappresentanti del movimento dei Nuovi Selvaggi, tra cui Rainer Fetting. La galleria ha anche un forte interesse per l'azionismo viennese, con esposizioni significative dedicate a Hermann Nitsch. Parallelamente, si impegna nella promozione di artisti italiani i cui lavori riflettono le correnti espressioniste, come nel caso degli artisti di area romana quali Pizzi Cannella, Sergio Ragalzi e Nunzio. Un più generale interesse della galleria verso la ricerca pittorica italiana si manifesta anche in alcune collettive come *Immagini di pittura*, organizzata nel 1990, a cui partecipano Marco Cingolani, Gabriele Lamberti, Stefano Pisano, Pierluigi Pusole e Gianluca Sgherri.
Nell'inchiesta del 1986 Cannaviello si dice preoccupato per il contesto in cui le nuove gallerie si trovano ad operare: "Per quanto concerne l'apertura di nuovi spazi espositivi a Milano, purtroppo, io sono molto pessimista: queste gallerie hanno aperto, secondo me, in una situazione culturale così bassa come non era mai stata toccata da Milano, perché la cultura si traduce in economia e il mercato dell'arte non esiste se non esiste la conoscenza e la conoscenza manca quando mancano le strutture: mancano i musei i mass-media, ecc. Quindi, automaticamente, queste gallerie hanno aperto come cattedrali in un deserto ad opera di persone coraggiose. Per il momento sono molto pessimista. Il mio pessimismo nasce dal fatto che non vedo ricambio generazionale, cioè non vedo

[538] Si segnala che John Armleder ha nel gennaio 1987 la sua prima personale presso la Galleria di Piero Cavellini in Via Brera 30, nel periodo in cui Massimo De Carlo vi lavora come assistente.

[539] *Voilà Milano*, a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n. 31, aprile - maggio 1987 pp. 14.

le nuove generazioni che si affacciano al collezionismo. E quando manca il ricambio si ferma tutto, comunque io continuerò come un bulldozer, con la politica di rilevamento internazionale. In questo momento m'interessano maggiormente i paesi di lingua tedesca: Svizzera, Austria, Germania, poiché ritengo che li ci siano oggi i maggiori artisti. Oggi negli altri paesi non c'è nulla, forse qualcosa in Inghilterra. Comunque, oltre ad approfondire i paesi di lingua tedesca, continuerò tenendo sempre gli occhi ben aperti, perché se dovesse nascere una nuova situazione certamente sarò in prima linea a rilevarla e a proteggerla sul piano internazionale"[540].

Anche Luciano Inga-Pin della galleria Diagramma condivide una visione critica: "Delle nuove gallerie milanesi, a parte qualche nome, sono completamente deluso perché le 'nuove' in realtà stanno riciclando quello che c'è già sul mercato. Molto probabilmente è difficile fare, oggi, il gallerista ma più facile fare il mercante. In effetti a Milano siamo rimasti in pochi a esercitare la professione di gallerista e quindi a proporre veramente situazioni nuove. I miei programmi per il futuro saranno sempre improntati sulla 'Linea di confine': Border Line"[541]. Se negli anni Settanta lo spazio di via Pontaccio 12 ospita mostre di fotografia e ricerche performative, negli anni Ottanta, parafrasando il titolo di una mostra organizzata da Inga-Pin nel maggio 1978, si assiste decisamente a un *Voltar pagina,* in sintonia con le diffuse ricerche pittoriche e colorate postmoderne[542]. Le collettive curate dallo storico gallerista divengono sempre più affollate ed eterogenee, spaziando tra varie discipline artistiche nel tentativo di creare un'ibridazione tra arte, moda e design. Mostre come *Bello stabile* e *Home sweet home* del 1983, in cui espongono, tra gli altri, il collettivo Plumcake (Gianni Cella, Romolo Pallotta e Claudio Ragni) e soprattutto nel 1984 *New look in the Bodo's House*, che deve il suo titolo al cane lupo del gallerista Bodo, riflettono una risposta alla pittura astratta ed espressionistica di inizio decennio, favorendo invece un linguaggio interdisciplinare e giocoso.

Nel 1984, Inga Pin battezza la nascita del Nuovo Futurismo, il gruppo composto da Gianantonio Abate, Clara Bonfiglio, Dario Brevi, Giani Cella, Innocente, Marco Lodola, Battista Luraschi, Luciano Palmieri, Plumcake e Alberto Postal, con l'obiettivo di individuare una nuova tendenza artistica che si discosti dal conservatorismo pittorico, ma che al contempo richiami l'arte italiana d'avanguardia. Presentati inizialmente nell'aprile 1984 all'Arte Fiera di Bologna e alla Kunstfair di

---

[540] *Voilà Milano*, a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n.31, aprile - maggio 1987 pp. 15.

[541] *Ivi*, p. 14.

[542] Luciano Inga-Pin, *Voltar Pagina…*, (Milano, Diagramma, maggio 1978), Legnano, Associazione Artistica Legnanese. Centro Cantoni, 1978. Sono presentati gli artisti Enrico Barbera, Viviana Benassi, Davide Benati, Roberto Caspani, Pietro Fortuna, Luigi Franceschi, Bruno Resina e Marco Tirelli.

Basilea, il gruppo riceve un significativo sostegno anche dai critici, come Alinovi e, soprattutto, da Barilli, che ne organizza la mostra presso la Rotonda della Besana tra marzo e aprile 1986, all'interno della programmazione di *Besanaottanta*[543].

Dopo numerose esposizioni nelle principali città europee, tra cui Vienna, Stoccarda, Amsterdam, Colonia, Bruxelles e altre, nel 1987 la fortuna critica del gruppo subisce un rallentamento e le mostre si concentrano principalmente in Italia anziché in Europa. La presenza degli artisti da Diagramma diventa sempre più sporadica, culminando con l'ultima mostra di Umberto Postal nel 1987. È anche il costante rinnovamento della programmazione della galleria che contribuisce alla conclusione dell'esperienza con i Nuovi Futuristi; nella seconda metà del decennio Inga-Pin si sposta infatti verso una pittura più fredda e di matrice concettuale, come quella di Fausto Bertasa, seppur caratterizzata da un'irriverenza ironica. Tale parabola riflette il modo di intendere l'attività galleristica da parte dello stesso Inga-Pin. Quando Giacinto Di Pietrantonio, nel corso di un'intervista a "Flash Art" nel 1990, gli fa notare che, verso la fine degli anni Settanta, "tutto è cambiato", Inga-Pin risponde: "allora mi sono occupato di altre cose. Infatti, non ho mai gestito un lavoro stabile, ho sempre cercato la mutevolezza, il cambiamento interiore dell'uomo. La cultura, questo vocabolo che cambia di generazione in generazione[544]." Dall'intervista si rileva inoltre come il gallerista una volta che un artista ha successo lo "abbandona" perchè "entriamo in un baratro, nel sistema dell'arte che reputo obsoleto, vecchio, per cui quando si entra n questo ambito, scattano altri meccanismi: il mercato, l'immagine, eccetera e allora gli artisti devono agire per conto proprio, perchè non voglio seguirli su questo piano"[545].

Se le dichiarazioni di Cannaviello e Inga-Pin esprimono, in modi diversi, un certo pessimismo verso il nuovo panorama artistico, diversamente Giorgio Marconi, complice l'attività intrapresa da Giò, ha un'opinione molto positiva: "L'apertura di nuove gallerie a Milano mi rende felice. È un contributo di linfa nuova, di vitalità alternativa. Sono contento anche per mio figlio che, qui vicino a me in via Tadino 17, ha aperto uno spazio per soli giovani artisti. Per quanto riguarda i programmi futuri, mio figlio mi ha contagiato perché, per la prossima stagione, oltre ad occuparmi dei miei artisti, che ripresento ciclicamente e di qualche grosso maestro, farò qualcosa di estremamente nuovo perché, credo molto a quello che avviene in tempo reale"[546].

---

543 Cfr: Nuovo Futurismo, (Milano, Rotonda Della Besana, marzo - aprile 1986), a.c. di Renato Barilli, Milano, Electa, 1986.

544 *Luciano Inga Pin*, a.c. di Giacinto Di Pietrantonio, "Flash Art" n. 159, dicembre 1990- 1991, p. 230.

545 *Ibidem.*

546 *Voilà Milano*, a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n.31, aprile - maggio 1987, p. 14.

L'entusiasmo non stupisce e dimostra una volontà chiara anche da parte della storica galleria di coniugare l'impegno verso gli artisti con cui è cresciuta e che già rappresenta con l'attenzione ai giovani. Oltre infatti alle molteplici occasioni promosse dal figlio Giò, la galleria ospita mostre di storici artisti internazionali, come quella dedicata a Francis Picabia nel 1986, curata dall'artista Enrico Baj, ma anche esposizioni di artisti italiani già consolidati, come la personali di Marcello Jori, quella di Giuseppe Maraniello e Antonio Dias presentate nel 1987[547]. Nel 1988 da Marconi si tiene *Astrazione Povera* collettiva di un un gruppo di artisti – Gianni Asdrubali, Antonio Capaccio, Annibel-Cunoldi, Mimmo Grillo, Bruno Querci, Lucia Romualdi, Mariano Rossano, Rocco Salvia – che "già dai primissimi anni Ottanta Filiberto Menna va proponendo"[548]. Con l'etichetta "Astrazione Povera", il critico salernitano sostiene una posizione critica che favorisce il recupero di un'astrazione analitica e costruttiva, contrapponendola alla pratica citazionista tipica di certa pittura transavanguardista. In questo senso, ogni narrativa intimista o fabulistica viene eliminata, per rivolgersi all'astrazione: come sottolineato da Vettese nella recensione della mostra, questa pittura "è esente dal sauvagisme che si nutre di vibrazioni cromatiche, ma nemmeno si fa fagocitare da quell'*esprit de géométrie* che, in ambito astrattista, ha spesso soffocato l'*esprit de finesse*"[549].

Se Franco Toselli, con la sua sede in via Melzo 34, negli anni Settanta rappresenta un punto di riferimento per l'avanguardia internazionale, esponendo artisti dell'Arte Povera e concettuali americani[550], nel corso degli anni Ottanta si apre anche a nuove ricerche: fin dal 1975, la galleria si distingue come uno dei pochi centri milanesi attenti al linguaggio figurativo e pittorico, anticipando l'interesse per giovani artisti come Clemente e Salvo[551]. Intorno al 1986-1987 – quando esce l'inchiesta di Gandini a cui Toselli risponde mantenendo riserbo sul suo programma e senza esprimere opinioni sull'attività degli altri spazi – la galleria adotta una linea espositiva che privilegia la diversità sia in termini di stili che di provenienza geografica degli artisti. Tra il 1986 e

---

[547] Cfr: Gregorio Magnani, *Marcello Jori*, n. 137, febbraio-marzo 1987, p. 49. Giacinto di Pietrantonio, *Giuseppe Maraniello. Antonio Dias*, "Flash Art", n. 139, maggio 1987, p. 57.

[548] Angela Vettese, *Astrazione Povera*, "Flash Art", n.142 marzo-aprile 1988, p. 69. Da inizio anni Ottanta Menna orgnizza alcune mostra in cui mette a punto questa sua posizione critica. Più precisamente *Costruttività* (1982), *La Soglia* (1985), *Il meno e il più* (1986), *Astrazione Povera* (1987).

[549] *Ibidem*.

[550] Nel 1967, Toselli apre la sua prima galleria, inizialmente in collaborazione con Françoise Lambert, da cui successivamente si separa. Fin da subito, cerca di distinguersi nel contesto artistico italiano: mentre a Torino le gallerie sono impegnate con l'Arte Povera e a Roma nel promuovere la pop art italiana e la performance, Toselli introduce una nuova concezione dello spazio espositivo e del concetto di mostra. La sua galleria diventa uno spazio in cui gli artisti creano ambienti, le opere esposte riflettono un flusso continuo e fluido tra la vita reale e quella artistica. La sede in Via Melzo, un magazzino con un chiaro stile industriale situato in un cortile, si configura come l'ambiente ideale per incarnare questa fusione. Cfr: + *spazi. Le gallerie Toselli*, Milano, Johan & Levi, 2019.

[551] Per la storia della galleria Toselli Cfr*:* + *spazi. Le gallerie Toselli*, a.c. di Germano Celant, Milano, Johan & Levi, 2019.

il 1991 presenta una serie di mostre personali che abbracciano figure di spicco dell'arte degli anni Settanta e primi anni Ottanta, con particolare attenzione al linguaggio pittorico: tra queste, si possono ricordare mostre di artisti come Julian Opie e Richard Bosman nel 1986, seguite da Luigi Ontani l'anno successivo. Nel 1988 sono presenti le personali di Nicola De Maria e Emilio Prini, testimonianza di una diversificazione delle ricerche artistiche, con l'arrivo di artisti come Peter Angermann. Negli anni Novanta, la galleria si presenta aperta anche ad alcuni giovani italiani, come Paola Pezzi e Augusto Brunetti di cui organizza rispettive personali nel 1990, e Silvio Merlino nel 1991.

La Galleria Salvatore Ala, consacrata dalla sua apertura nel 1974 agli artisti dell'Arte Povera, diventa nell'Italia degli anni Ottanta un punto di riferimento per chi è curioso e appassionato dell'arte d'oltreoceano. Complice l'apertura nel 1979 della Salvatore Ala Gallery a New York, la sede italiana inizia a dedicarsi ai giovani artisti della scena underground newyorkese noti come "kids"[552]: Keith Haring, Jean-Michel Basquiat, Kenny Scharf e Ronnie Cutrone. Nel biennio 1983-1984, questi stessi artisti vengono presentati in galleria da Ala. Dal 29 settembre all'ottobre 1983, sono esposte le opere di Ronnie Cutrone, Keith Haring e Kenny Scharf. Successivamente, dal 24 novembre al dicembre 1983, si tiene una mostra personale di Rodar Hambleton, seguita da una di Ronnie Cutrone dal 19 gennaio al febbraio 1984. Infine, Keith Haring presenta la sua prima personale in Italia da giugno a luglio 1984[553]. La galleria si impegna inoltre nel favorire la diffusione di queste ricerche in città, come nel caso della mostra *Arte di Frontiera* e l'esibizione di Keith Haring alla Rotonda della Besana[554]. Già nel marzo 1984, la programmazione della galleria si apre alla ricerca artistica italiana più recente con una mostra del pittore romano Gianni Dessì. Nel 1985, l'anno inizia in ritardo, presumibilmente a causa del cambio di sede nella più ampia Piazza Umanitaria, nel mese di maggio. Qui viene presentata la prima personale italiana dell'artista inglese Antony Gormley, che espone i propri stampi realizzati con stucco, fibre di vetro e piombo, i quali vengono saldati lungo assi orizzontali e verticali[555]. Durante la stagione, la galleria mantiene un'attenzione particolare anche per il contesto italiano e per le nuove generazioni, presentando a marzo la mostra di Fabio Cresci, a ottobre Libero Concordia e, a dicembre, una collettiva che

---

[552] Il termine è introdotto con successo al pubblico italiano da Francesca Alinovi in un articolo su "Flash Art". Cfr: Francesca Alinovi, *Arte di Frontiera*, "Flash Art", n. 107, febbraio - marzo 1982.

[553] Gabriele Della Maddalena, *Mostre di artisti americani presso la galleria Salvatore Ala,* in *MilanOttanta*, op.cit., pp. 125-131-

[554] Nel 1986 durante il grande evento a lui dedicato e ospitato alla Rotonda della Besana, Haring realizza un'enorme tela con la collaborazione dei ragazzi delle scuole locali. Cfr: *Keith Haring a Milano*, a. c., Alessandra Galasso, Milano, Johan & Levi editore, 2005.

[555] Giulio Ciavoliello, *Antony Gormley. Salvatore Ala*, "Flash Art" n.127, giugno 1985, p. 89

mescola gli interessi del gallerista tra le scene artistiche di Londra e Roma, con figure come il già citato Gormley e la scultrice Alison Wilding insieme a Domenico Bianchi e Roberto Pace.

Per concludere questa panoramica, in aggiunta alle realtà citate da Gandini, vale la pena ricordare la galleria di Christian Stein. Originariamente con sede a Torino e focalizzata sulle ricerche poveriste e concettuali, proprio nel 1985 Stein apre la succursale a Milano, in via Lazzaretto numero 15, dove prosegue con la sua storica linea di interesse. Gli ampi e luminosi spazi della struttura post-industriale dove si inserisce sono inaugurati con una mostra che presenta tre grandi opere di Jannis Kounellis[556]. Successivamente, dal 1989, grazie anche al gemellaggio con la galleria di Barbara Gladstone di New York, ospita alcuni degli artisti più rappresentativi dell'Arte Povera e dei più noti nomi americani ed europei, in un proficuo scambio tra le due gallerie che rende la sede milanese una tappa imprescindibile nel circuito espositivo meneghino e non solo[557].

Le varie realtà galleristiche private portano una vitalità e una freschezza alla scena espositiva cittadina che si riflette anche in momenti come la seconda edizione dell'Internazionale d'Arte Contemporanea tenutasi dal 22 al 31 maggio 1987 presso la Fiera di Milano. Dopo la prima edizione del 1985, la fiera riafferma l'importanza crescente della città nel panorama artistico nazionale e il suo essere un punto nevralgico per il mercato dell'arte.

Per il 1987 il programma è articolato su un'area espositiva divisa su due piani: al piano terra sono allestiti gli stand di circa cento galleristi partecipanti, mentre al primo piano si trova la sezione intitolata *Proposte*, con una selezione di artisti su indicazione dei galleristi stessi, invitati a partecipare con mostre monografiche, opere appartenenti a specifici movimenti artistici o lavori a tema[558]. Tra le nuove gallerie partecipanti alla Fiera spiccano proprio i nomi di Casoli e della galleria il Milione, che presentano uno stand con le opere di Falci, Fontana, Modica e Pietroiusti. È inoltre inclusa una sezione speciale chiamata *Prima Visione*, curata da Vettese con il patrocino de "Il Sole 24 Ore", giornale con cui collabora per l'inserto domenicale. Sono presentate le opere di artisti emergenti di diversa provenienza: Hossein Golba dall'Iran, Jin-Jong Chen dalla Cina, Karl Heinz Steck dall'Austria, Bernhard Rüdiger italo-tedesco, Fabrizio Crivelli da Lugano, Pino Rosa dalla Sicilia, Angela De Biase dalla Campania, e l'unico lombardo, Umberto Cavenago, tutti artisti che hanno però scelto Milano come base per lavorare. Vettese, discutendo l'obiettivo della mostra,

---

556 Giorgio Mragliano, *Jannis Kounellis. Christian Stein,* "Flash Art" n. 127, giugno 1985, p. 88.

557 Per una panoramica delle mostre tenutesi presso le diverse sedi della galleria: Cfr. *Collezione Christian Stein. Una storia dell'arte italiana*, Milano, Mondadori Electa, 2010.

558 In occasione dell'evento, vengono pubblicati due cataloghi. Il primo catalogo riguarda la mostra mercato vera e propria, fungendo da testo di riferimento per la consultazione e l'informazione. Il secondo catalogo è dedicato alla sezione "Proposte",

evidenzia l'importanza di filtrare le informazioni raccolte nelle fiere d'arte dove spesso, in mezzo all'abbondanza di opere esposte, si trascurano aspetti cruciali come il riconoscimento dei giovani in un momento critico della loro carriera, quello che segue il completamento degli studi e precede il riconoscimento da parte delle gallerie[559]. Tale periodo di transizione è però vitale, spiega Vettese, perché è quando gli artisti definiscono gli stili, le premesse e i programmi destinati a durare nel tempo: "In un'epoca come quella attuale, appena uscita dall'era della pittura transavanguardista degli anni '70 e '80, è particolarmente interessante esplorare gli studi dei giovani artisti per vedere come stanno affrontando questa sfida e dando vita a un nuovo corso artistico"[560].

L'opportunità per questi artisti di esporre durante una fiera ancora emergente, come la seconda edizione dell'Internazionale d'Arte Contemporanea, assume un'importanza cruciale: nessuno degli otto giovani selezionati ha infatti avuto mostre personali a Milano, né ha legami consolidati con gallerie private. Il loro lavoro, pur caratterizzato da uno stile distintivo e da tratti personali, spiega Vettese, è ancora in fase di sviluppo.

Durante la seconda Fiera Internazionale d'Arte i critici Gabriele Perretta, Gian Piero Vincenzo insieme al gallerista Giò Marconi organizzano un convegno molto partecipato sui *Nuovi Sistemi dell'Arte*, appuntamento che riflette il desiderio di ripensare le strutture e le dinamiche interne al settore artistico[561]. Contrariamente a un convenzionale convegno sull'arte, il focus dell'incontro è rivolto al riesame dell'organizzazione e della gestione complessiva del sistema, sia pubblico che privato: una delle tematiche predominanti riguarda l'inaugurazione di nuove gallerie, particolarmente evidente a Milano, gestite frequentemente da trentenni e spesso posizionate in aree periferiche rispetto ai tradizionali centri storici, una scelta per valorizzare al meglio la produzione artistica contemporanea[562]. Si discute inoltre delle nuove tendenze nell'informazione critica e nel mercato dell'arte in Italia.

Nel corso delle tre giornate dedicate al convegno, con la partecipazione di novanta relatori, emerge una netta presa di distanza dall'ideologia postmoderna, ormai percepita come una cornice priva di

---

[559] Angela Vettese, *testo introduttivo*, in *Prima Visione* (Milano, Internazionale d'Arte Contemporanea, 22 al 31 maggio 1987), Milano, Il Sole 24 Ore, 1987. s.p.

[560] *Ibidem.*

[561] Gi atti non sono stati sistematizzati né pubblicati, un riassunto del convegno è presente in "Segno" n. 66, giugno 1987, p. 13. Il nuovo sistema dell'arte, organizzato da G. Marconi, G. Perretta, G. P. Vincenzo, Milano, Fiera, Seconda edizione dell'Internazionale d'Arte Contemporanea di Milano, maggio 1987. Critici partecipanti: G. Alessandri, C. Christov-Bakargiev, M. Carboni, L. Cherubini. V. Conti, A. D'Avossa, E. Di Mauro, G. Di Pietrantonio, R. Daolio, F. Gallo, G. Magnani, M. Meneguzzo, F. Alfano Miglietti, I. Panicelli, L. Parmesani, E. Grazioli, A. Vettese, G. Verzotti. Riviste: Alfabeta M. Ferraris), Figure (L. Mango), Juliet (R. Vidali), Flash Art (H. Kontova), Segno (P. Balmas), Stilo (A. Marchetti), Westuff (M. Frisa). Artisti e altro: S. Arienti, I, Bonacorsi, A. Barzel, L. Cendali, V. Ghierici, P. Fonticoli, Giovanottti Mondani Meccanici, A. Pirri, L. Stojsa, P.V. Tondelli, S. Wolf, L. Saccà.

[562] *Ibidem*.

autentico significato. Si assiste altresì a una graduale emancipazione dalle costrizioni di tecnica e stile che avevano caratterizzato il decennio antecedente, evidenziando come il momento attuale non debba essere interpretato quale una "rivoluzione" bensì come un arretramento dalle precedenti tendenze aggressive, favorendo l'affioramento di espressioni artistiche finora sopite dal dominio economico di un esiguo numero di critici e galleristi.

Infine la discussione sul rapporto tra artisti e galleristi rivela un cambiamento significativo: l'emergere di nuove gallerie che non si limitano alla ricerca del profitto commerciale, ma aspirano invece a diventare luoghi di dialogo, dibattito e creatività. Dalla discussione, si registrano richieste per una partecipazione attiva e un confronto aperto tra tutti gli attori del sistema artistico, auspicando l'adozione di nuovi paradigmi operativi che mettano in questione le narrazioni ideologiche precedenti, proponendo una ridefinizione delle dinamiche e delle interazioni all'interno del sistema dell'arte, così da incoraggiare un approccio collaborativo.

3.2. Alcuni spazi: Lo Studio di Corrado Levi, Careof e Gallery Night

Negli anni Ottanta, alcuni spazi hanno un ruolo cruciale nella ricerca di nuove forme espositive e nella promozione delle tendenze artistiche emergenti[563]. Durante questo periodo, si assiste alla formazione di un sistema dell'arte sempre più definito, che porta alla diffusione e alla condivisione di produzioni e codici che si fanno prassi. In risposta alla strutturazione di un modo ufficiale e istituzionale di organizzare e distribuire la produzione artistica, iniziano a emergere i primi tentativi di rappresentare un'alternativa e di affermare l'indipendenza da questi schemi consolidati.

Si è scelto di considerare tre casi studio significativi, Lo Studio di Corrado Levi, Careof e il Gallery Night, spazi aperti nel corso del decennio che, pur differendo nelle modalità di operare e nell'interpretare una possibile diversità rispetto ai circuiti più ufficiali, condividono il fatto di essere nati dalla volontà di artisti e si concentrano principalmente sulla promozione di giovani talenti e di ricerche che non ricevono immediato riconoscimento istituzionale o dal mercato dell'arte[564].

---

[563] Per un approfondimento sulla storia delle realtà indipendenti Cfr; L. Balbi, *Il non-profit in Italia: una ricostruzione storica e alcune prospettive per un rapporto con le collezioni istituzionali*, in *rs548049170_1_69869_TT*, materiali a. c. di P. Mele, E. Vavarella, C. Zecchi, Mousse, Milano, 2020, pp. 94 - 99.

[564] Questi casi milanesi si inseriscono all'interno di un contesto nazionale più ampio, in cui si osserva la ricerca di spazi autonomi e potenzialmente dedicati alla ricerca artistica. Come esempio si può ricordare la galleria Neon inaugurata nel 1981 da Gino Gianuizzi a Via Solferino a Bologna. Un altro caso significativo è, ancor prima, quello della galleria Jartrakor a Roma, fondata nel 1977 dall'artista Sergio Lombardo e dagli allora studenti di medicina Anna Homberg e Cesare Pietroiusti, uno spazio concepito come luogo di confronto e apertura alle nuove sperimentazioni artistiche, soprattutto il movimento Eventualista. Per la storia della galleria Neon Cfr: NO, NEON, NO CRY, a.c. di Gino Gianuizzi, Bologna, Mambo – Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2022. Sull'attività della galleria Jartrakor si rimanda, seppur in un'ottica più generale, a Simona Antonacci, *L'altra Roma negli anni Ottanta. L'Eventualismo e il Gruppo di Piombino. Un confronto*, tesi per la Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte, Università degli studi di Siena, 2011.

Lo sviluppo di un approccio, per così dire, indipendente affonda le sue radici nelle esperienze artistiche, nelle modalità e negli spazi alternativi che prendono forma alla fine degli anni Sessanta e nel corso degli anni Settanta, esprimendo una contrarietà rispetto a posizioni e pressioni avvertite nel campo artistico, ma soprattutto nei contesti sociali, culturali e politici. Non sembra casuale, infatti, che sia Lo Studio di Levi che il Gallery Night siano aperti da figure, rispettivamente lo stesso Levi e l'artista Milli Gandini, che vivono da protagonisti gli anni Settanta. Allo stesso modo Careof viene fondato dai più giovani Mario Gorni e Zefferina Castoldi, che dichiaratamente affrontano il naufragare dell'esperienza politica sul finire di quella stessa stagione e vedono, nella nascita dello spazio, un modo diverso per riappropriarsene. Nelle iniziative degli anni Ottanta, però, l'atteggiamento di opposizione tipico del decennio precedente si attenua gradualmente, abbandonando quel netto essere *contro* il sistema, mantenendo una sua essenza alternativa a livello strettamente artistico, senza escludere aperture e tentativi di dialogo con il sistema ufficiale dell'arte.

Si tratta di realtà in cui i fondatori mettono a disposizione le proprie conoscenze, competenze, risorse finanziarie e spazi fisici. Ciò che le distingue è l'approccio autonomo e distante dal mero perseguimento del profitto e dalla conformità alle regole del mercato, proponendo soluzioni espositive creative e originali. Pur non rinunciando completamente alla vendita delle opere, questa non rappresenta infatti l'obiettivo principale né una parte particolarmente rilevante del loro operare. Sebbene adottino comportamenti in parte riconducibili alla galleria di mercato – come una programmazione continuativa e l'attenzione alla promozione attraverso strumenti come stampa e pubblicità – sviluppano un'attività incentrata esclusivamente sulla ricerca e sulla sperimentazione, allontanandosi così dagli schemi e dalle finalità della galleria d'arte. In questo senso, si configurano più come laboratori creativi, luoghi di partecipazione, scambio e condivisione tra artisti e professionisti del settore, orientati alla ricerca.

Dare una definizione terminologica di questi spazi non è semplice: la complessità sta nel poterli indicare con un termine del tempo senza ricorrere alla formula contemporanea di *spazi indipendenti.* Questi luoghi, infatti, non si proclamano mai apertamente indipendenti né adottano un approccio dichiaratamente autonomo, autodeterminato o alternativo. Si potrebbe dire che si tratta di spazi che non hanno ancora sviluppato una piena consapevolezza della loro natura alternativa, almeno dal punto di vista della terminologia. Mostrano infatti una certa flessibilità nell'uso dei vocaboli, attingendo dalla stessa nomenclatura delle realtà espositive commerciali per rivendicare la propria attività espositiva. Esempi emblematici in questo senso sono lo Studio Corrado Levi e il Gallery Night/Primo Piano Gallery. Nel caso del primo, sebbene il termine *studio* possa far pensare allo

studio personale dell'artista, in realtà, fin dalla sua creazione, lo spazio è concepito esclusivamente con vocazione espositiva, mentre lo studio di Levi è situato altrove[565]. È evidente che il nome fa riferimento all'uso comune di *studio* adottato dalle gallerie private a partire dalla metà degli anni Sessanta, quando si cerca di ridisegnare il rapporto tra mercato, galleria e collezionista, assumendo un approccio più laboratoriale. Se in quegli anni, l'uso del termine rappresenta una scelta precisa di campo, diversamente, negli anni Ottanta, la parola assume effettivamente il significato di *galleria*, come evidenziato dai nuovi Studio Casoli e Studio Guenzani, che si inseriscono in una rete di molte altre gallerie milanesi, tra cui Studio Cannaviello, Artra Studio, Studio Reggiani, Studio Marconi e Studio Grossetti, per citarne alcuni.

Per quanto riguarda il Gallery Night, si evidenzia un riferimento ancor più chiaro all'idea di galleria, una struttura messa però in discussione dalla natura anti-convenzionale dello spazio (un ristorante) e dalla tipologia stessa di mostre che ospita. Infine, per quanto riguarda Careof, che oggi si definisce e persegue la sua storia come spazio no-profit, è interessante notare che fin dalla sua nascita è caratterizzato da uno statuto differente rispetto ai precedenti menzionati. Nel comunicare la sua identità, Careof preferisce sempre utilizzare il termine più ampio di *spazio*, tuttavia, lo si ritrova citato in più occasioni da una rivista ufficiale e specializzata quale "Flash Art" come "la galleria" di Cusano Milanino.

In tutti e tre i casi, la scelta dei termini per definire questi spazi non sembra essere un dettaglio trascurabile, bensì un indicatore di nuove esigenze e prospettive, ancora non del tutto consapevoli. Nonostante le differenze nelle attività e negli obiettivi rispetto alle istituzioni consolidate del sistema dell'arte, come musei e gallerie, questi spazi non trovano infatti una corrispondenza nel loro nome. Per far riferimento al loro impegno di promozione, produzione, ricerca e valorizzazione dell'arte e delle pratiche emergenti, nel giro di pochi anni sarebbe entrata in uso la terminologia più ampia e appropriata di "spazio indipendente", "non profit" e "project space", meglio rispecchiante la loro natura e obiettivi[566].

Lo studio di Corrado Levi

[565] Corrado Levi ha la sua casa/studio in Via Corio 1 a Milano.

[566] Nel 1991 a Milano nasce anche Viafarini, associazione culturale su modello delle organizzazioni non profit americane e dei Kunstverein europei che ha un ruolo fondamentale nella promozione e valorizzazione dell'arte contemporanea. L'intera storia è raccontata in: *Souvenir d'Italie. A nonprofit Art Story*, a. c. di Brusarosco Patrizia e Farronato Milovan, Milano, Mousse Publishing, 2010.

Fondato nel 1984, Lo Studio di Corrado Levi emerge sin dalle prime fasi come ciò che l'artista stesso chiama la "palestra dei ragazzi"[567]. Grazie alla programmazione sperimentale e alla notorietà di Levi, lo spazio attira rapidamente l'attenzione nel mondo dell'arte, consolidandosi come punto di riferimento nell'ambito artistico milanese dove i giovani artisti italiani trovano un inaspettato terreno creativo. È importante notare che questa è solo una delle modalità attraverso cui Levi contribuisce alla promozione della scena emergente: oltre alle esposizioni presso lo studio, si impegna come curatore e artista partecipante in mostre esterne, inoltre, dal 1986 al 1988, tiene una sua rubrica su "Flash Art"[568].

Di origine torinese, nato nel 1936, Levi si distingue come un intellettuale poliedrico il cui impegno abbraccia diverse epoche, dall'inizio degli anni Sessanta fino a diventare, negli anni Ottanta, una figura di spicco nel panorama artistico e culturale di Milano. Cresciuto in una famiglia di collezionisti – si definisce felicemente "figlio d'arte"[569] – completa i suoi studi in architettura sotto la guida di Carlo Mollino, per poi diventare assistente di Franco Albini.

Negli anni Settanta, si avvicina alla pratiche del personale: da un lato, è coinvolto nel Fuori! (Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano) e abbraccia la pratica dell'autocoscienza, che egli considera una rivoluzione di lunga durata rappresentando per i movimenti femministi e omosessuali, la "grande rivoluzione degli anni Ottanta" e la "vera chiave di volta" della sua esistenza[570]. Dall'altro lato, si unisce al Movimento Studentesco, riconoscendolo come un momento cruciale nella lotta contro l'autoritarismo.

Il cambiamento del panorama politico sul finire degli anni Settanta, lo porta ad allontanarsi da Milano, per poi farvi ritorno nei primi anni Ottanta in veste di professore di Composizione Architettonica al Politecnico, dove introduce una *diversa tradizione*[571], un insegnamento che avrà un impatto significativo su alcuni suoi allievi, come Arienti, Martegani, Mazzucconi e Dellavedova.

Parallelamente, Levi avvia la sua carriera artistica, alternando la sua presenza tra Milano e New York. Nella Grande Mela, trascorre inizialmente alcuni mesi fino a stabilirvisi definitivamente nel

---

[567] *Corrado Levi,* in *Due o tre cose che so di loro…Dall'euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, catalogo della mostra (Milano, PAC, 30 gennaio–30 marzo 1998) a.c. di Marco Meneguzzo, Milano, Electa, 1998, p. 100.

[568] Per un approfondimento sulla rubrica di Levi si rimanda al contributo di chi scrive: *Nuovi possibili paradigmi critici e interpretativi negli anni Ottanta: la rubrica di Corrado Levi su "Flash Art"*, in *Armi improprie. Lo stato della critica d'arte in Italia*, op.cit., pp. 284-286.

[569]Intervista di Ida Gianelli a Corrado Levi per la mostra *Un'avventura Internazionale. Torino e le arti 1950–197* (1992), op.cit.,p. 12.

[570] Michele D'Aurizio, *Una diversa tradizione, una tradizione della diversità*, "Flash Art. La prima rivista d'arte in Europa", n. 335, ottobre – novembre 2017, p. 96.

[571] Corrado Levi, *Una diversa tradizione*, Clup, Torino, 1985.

1983 per l'intero anno. Tale contatto con le esperienze d'oltreoceano gli offrono l'opportunità di scoprire e integrarsi nella nascente scena dell'East Village, caratterizzata da "una vita di quartiere e di amicizia"[572], animata da giovani artisti, nuovi galleristi e critici emergenti. Come nota Levi, si tratta di una situazione di "proliferazione" di arte che si muove "in contrapposizione a tutta la paccottiglia di arte ufficiale"[573]. Nel 1983, grazie alle sue assidue frequentazioni dell'ambiente artistico newyorkese, Levi riceve un invito dall'artista Luis Frangella per partecipare alla prima mostra degli artisti dell'East Village presso il Pier 32, un magazzino abbandonato sulle rive del fiume Hudson. La lettura che Levi fa di questo periodo è radicata nella sua esperienza italiana degli anni Settanta che lo porta a interpretare tale nuova situazione come "un'esplosione in chiave politica"[574], motivata dalla volontà di differenziarsi dal "mondo dell'arte che, nato con la pop, era divenuto establishment dell'arte" e dall'alterità "rispetto al mercato, ai musei, ai curatori, ai critici, ma non solo, alterità di fondo perché c'era la voglia e la forza di partire a provare a fare arte e diffonderla da sé"[575].

Nel corso del soggiorno del 1983 a New York, Levi riflette sulla possibilità di rimanere, per poi decidere di rientrare in Italia, precisamente a Milano, dove nel settembre 1983, organizza la sua prima personale al magazzino Bandiere: una grande festa con duemilacinquecento persone, che segna, dal punto di vista dell'artista, "l'inizio dell'uscita di Milano dagli anni di Piombo"[576]. La città ritrova infatti in questi anni l'euforia e l'ottimismo persi nel decennio precedente, il che porta lo stesso Levi, ancora molto influenzato da quanto vissuto nell'East Village, a cercare di ricreare in Italia un'atmosfera simile: "Le nuove realtà che emergevano in America, unite alle mie vicissitudini personali, mi portarono a riflettere su ciò che avevo vissuto alcuni anni prima in Italia, creativamente e politicamente, per cui decisi che avrei affittato, dopo il rientro in Italia, il locale in San Gottardo 14, per divertirmi, vincere la noia e fare delle cose interessanti"[577].

---

[572] *Ibidem.*

[573] *Corrado Levi,* in *Va' pensiero. Arte italiana (1984/1996),* catalogo della mostra (Parco del Valentino, Palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti, maggio–giugno 1997), a c. Edoardo Di Mauro, dizioni d'Arte Fratelli Pozzo – Pozzo Gros Monti, Moncalieri (TO), 1997, p. 185. È interessante come, secondo Levi, il desiderio di queste giovani realtà è quello di eguagliare la grandezza delle gallerie di SoHo. In merito a ciò, racconta: "Continuavo a dir loro 'Se andate là, siete finite. Lasciate che gli altri vengano da voi...' Infatti, Leo Castelli e Ileana Sonnabend andavano in pellegrinaggio nell'East Village la domenica, perché era una situazione diversa."

[574] *Corrado Levi,* in *Va' pensiero. Arte italiana (1984/1996),* catalogo della mostra (Parco del Valentino, Palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti, maggio-giugno 1997), a c. Edoardo Di Mauro, dizioni d'Arte Fratelli Pozzo - Pozzo Gros Monti, Moncalieri (TO), 1997, p. 185.

[575] *Ibidem*.

[576] *Corrado Levi,* in *Va' pensiero. Arte italiana (1984/1996),* op.cit.,p.185.

[577] *Ibidem.*

Il piccolo locale al numero 14 di Corso San Gottardo diventa così immediatamente uno spazio espositivo. È infatti importante precisare che non si tratta del vero studio di Levi, situato nella sua abitazione in Via Corio 1, ma di uno spazio destinato a esposizioni che coinvolgono artisti giovani e personalità di altri settori, seguendo un approccio interdisciplinare: "Al ritorno in Italia c'è stata l'avventura coi giovani, con una nuova generazione di artisti…Io sono rimasto molto impressionato dall'esperienza dei graffiti e soprattutto dell'East Village in America proprio per l'alterità di SoHo, mi sembrava di riconoscere una libertà politica, con strumenti diversi, qualche anno dopo la nostra esperienza politica collegatesi a tutta la ricchezza di prima degli anni di piombo e quindi ho pensato tornando…ma se io ritrovo quel locale in corso San Gottardo a Milano, lo affitto per annoiarmi di meno, vediamo di fare un po' di mostre coi giovani milanesi, con gli allievi e tutti quanti. E così è cominciata l'avventura dei nuovi giovani italiani che si è sviluppata e ha prodotto dei bravi artisti"[578].

La programmazione espositiva intrapresa da Levi permette di cogliere la qualità e singolarità della sua proposta creativo - curatoriale nel suo doppio ruolo di artista e organizzatore.
La prima mostra è *Dall'olio all'areoplanino,* una collettiva che ha luogo dal 3 al 12 maggio 1984, con una durata di circa dieci giorni. Sono presentate le opere di venti artisti, tra cui spiccano figure come il parrucchiere Ringo di Corso San Concordia e il noto dj del Plastic, Nicola Guiducci, esempi della visione onnicomprensiva di arte proposta da Levi, che, per l'appunto, partecipa nella stessa mostra anche come artista[579]. Le opere variano dalla pittura a olio fino a una piastra in gesso bianco in cui è incastrato quell'aeroplanino che dà il titolo alla mostra[580]. L'invito stesso, realizzato da Levi, elenca i materiali impiegati per le opere, ad esempio nel caso di una tela tradizionale "legno, tela, chiodi, gesso, colla da falegname, acqua, colori acrilici, ecc, così già l'invito era un'esplorazione dell'arte da un altro punto di vista"[581].
L'attività dello spazio è prontamente registrata e supportata dagli addetti ai lavori e dalle riviste di settore: un articolo su "Domus", a firma di Rosa Maria Rinaldi, descrive il luogo della mostra come "né casa né studio né galleria" bensì come "uno spazio in cui ospitare lo scambio" dove, "finita

---

[578]*Intervista di Ida Gianelli a Corrado Levi per la mostra Un'avventura Internazionale. Torino e le arti 1950–1970,* op.cit., p. 30.

[579]Gli artisti partecipanti sono: Mino Bianchi, Ivo Bonacorsi, Sergio Calatroni, Pat Carra, Roberto Casapani, Vittoria Chierici, Armando Chitolina, Claudio Corona, Roberto O Costantino, Mario Giavino, Nicola Guiducci, Corrado Levi, James Nares, Ringo, Denis Santachiara, Massimo Semeraro, Luigi Stoisa, Roberto Taroni, Maurizio Turchet.

[580]Corrado Levi, *Tra gli anni Settanta e gli Ottanta*, op. cit., p.45.

[581]*Ibidem.*

l'enfasi della pittura" l'informazione diviene la "nuova merce da scambiare"[582]. Infatti, "in America lo scambio è alla base dei nuovi contratti del sapere. Lo scambio ti fa trovare gli altri"[583]. L'accento è sulla capacità informativa di una mostra che coinvolge anche figure al di fuori dei circuiti artistici convenzionali, creando un clima di condivisione che si sviluppa, significativamente, nella città di Milano, riconosciuta come "l'unica città europea internazionale" e infatti, paragonata a New York, centro dello scambio d'informazioni.

In modo analogo un articolo di Loredana Parmesani pubblicato su "Flash Art" mette in luce l'aspetto interdisciplinare dell'appuntamento espositivo[584]: sottolinea come molti degli artisti presentati operino nel "campo della moda, della musica, della grafica, della fotografia, del design, del taglio dei capelli", mentre altri provengono da un'esperienza più specificamente pittorica. Nonostante queste differenze, il comune denominatore è nel desiderio di "sperimentare nuove possibilità, nuovi materiali, accostamenti insoliti". Parmesani sostiene infatti che la mostra mette in discussione "l'autonomia dell'arte che, non più teorizzata da un grande racconto, viene fabulizzata nella quotidianità" facendo sì che "mestiere e mondo" si pongano pressoché come la stessa cosa. L'accento è dunque su una pratica di 'non intervento' di Levi, sull'accettazione del 'tutto' come arte, suggerendo che "forse l'opera stessa è la mostra nel suo rizomatico presentarsi".

Il rapporto diretto di Levi con l'East Village si traduce nella scelta di presentare a Milano, nel proprio studio, *New York New,* prima mostra collettiva in Europa dedicata a tale scena artistica. Frutto della collaborazione tra Manuela Filiaci, artista stabilitasi a New York, e Carlo McComick, critico emergente riconosciuto come figura di spicco nel contesto artistico americano, la mostra popone le opere di ventisette artisti, in gran parte sconosciuti al pubblico italiano, tra cui Keiko

---

582 Rosa Maria Rinaldi, *Corrado Levi: nessuna casa. L'ospitalità da un amico, l'albergo, il residence. Uno studio in cui ospitare venti artisti. La lezione del non intervento,* "Domus", n. 652, luglio 1984, pp. 70–71.

583 *Ibidem*.

584Loredana Parmesani, *Dall'olio all'areoplanino*, "Flash Art" n. 121, giugno 1984, pp. 51–52.

Bonk, Walter Robinson, Luis Frangella e Rhonda Zwillinger[585]. La selezione si basa sull'idea fondamentale che ogni cosa possa essere considerata arte, coinvolgendo gli artisti e gli amici di Levi[586].

Contemporaneamente alle iniziative che si sviluppano nello studio di Levi, nell'ottobre 1984 avviene l'occupazione dell'edificio della ex fabbrica Brown Boveri. In questa occasione Levi incontra Stefano Arienti, Marco Mazzucconi, Amedeo Martegani e Vittoria Chierici, con i quali instaura un rapporto privilegiato. La loro amicizia porta alla realizzazione di alcune mostre nello studio di Levi. La prima è *Protocolli*, tenutasi dal 6 al 13 marzo 1986. Oltre agli artisti menzionati, partecipano Mauro Biffaro, Riccardo Camoni, Andrea Carzedda, Carlo Spoldi, Luigi Stoisa e lo stesso Levi.

In una recensione apparsa su "Segno", l'artista Anna Stuart[587], tentando di chiarire il titolo, sottolinea che la mostra è guidata dal concetto di "rigore", definito come logica formale o "protocollo"[588]. Il titolo sembra però richiamare, piuttosto, al significato etimologico inerente alla terminologia filosofica del positivismo: in quest'ottica, le opere possono essere interpretate come enunciazioni estremamente semplici ed elementari costituendo così il punto di partenza e il fondamento per lo sviluppo futuro di tali ricerche artistiche. La stessa Stuart infatti, nel proseguo del suo testo afferma: "Il rigore è perciò la logica conduttrice di questa mostra impostata a contenere spontaneismi per dare più spazio a quei fermenti vitali con quali lo stesso Levi si confronta e con cui si mette in gioco partecipando di persona". È interessante come venga colto proprio l'aspetto dello spontaneismo che effettivamente connota questi artisti giovanissimi e ancora

---

[585] Margherita Angelus, *New York New*, "Flash Art", n. 123, novembre 1984 pp. 43–44. Gli artisti in mostra sono: Paul Benney, Mike Bidlo, Bobby G., Keiko Bonk, Barry Bridgewood, Manuela Filiaci, Luis Frangella, Barbara Gary, Jan Hashey, Christof Kohlhofer, Tom Koken, Greer Lankton, Tim Linn, Marilin Minter, Enry Du Moulin, James Nares, Joseph Nechvatal, Judy Rifka, Linda Salerno, Russel Sharon, Tom Strider, Walter Robinson, Jose Urbach, Rhonda Zwillinger, David Wojnarowicz, Martin Wong e David West. Nel 1987, la Laser Associazione di Milano presenterà una mostra simile dal titolo *East Village Artists*, curata da Francesca Alfano Miglietti e Wssel O'Connor. Tuttavia, Giacinto Di Pietrantionio, nel recensirla afferma che artisti come Mike Bidlo, Rolando Briseno, Graig Coleman, Luis Frangella, Lucia Cappelletto, Rodney Alan Greenblat, Christof Kohloffer & Marilin Minter, Mark Kostabi, Ishar Patkin, Walter Robinson, Hope Sandro, David Wojnaowicz e Rhonda Zwillinger sono ormai "vecchie glorie" superate dai più recenti Koons, Taaffe e Halley. In questo senso ricorda proprio la mostra di Levi: "Si capisce però che a Milano, dove c'è una resistenza per quanto ultimamente accade nel mondo - va ricordato che Corrado Levi aveva comunque presentato quasi due anni fa una sezione di artisti dell'East Villae - questa mostra può avere anche un senso, quello cioè di ricordare, anche se non nelle sue manifestazioni migliori, alla città meneghina che ne mondo è in atto un cambiamento del gusto di cui va tenuto conto". Giacinto Di Pietrantonio, *East Village Artists da Laser Associazione*, "Flash Art" n.136, dicembre 1986 /gennaio 1987, p. 33.

[586] Tale aspetto è ribadito dalle stesse parole di Levi: "Gli artisti che sono stati acquistati da SoHo erano i più formali cioè Jeff Koons, Meier Vaisman, quelli che io insieme al curatore Carlo McComick non avevamo inserito nella prima mostra europea che facemmo sull'East Village, nel mio spazio a Milano. Quegli artisti non erano stati inseriti perché erano delle anomalie secondo noi rispetto alla contaminazione tra cinema, televisione vita". Corrado Levi, in *Va' pensiero. Arte italiana (1984/1996),* op.cit.,p.185.

[587] Nel 1984, Anna Stuart si unisce a Vincenzo Chiarandà per formare il duo Premiata Ditta.

[588] Anna Stuart, Recensione, "Segno" n. 54 aprile 1986, p. 10.

alle prime esperienze nella loro carriera. “Gli artisti trattano materiali come catrame, ferro e legno che assimilano il tempo ai loro strati sovrapposti (Luigi Stoisa, Marco Mazzucconi); lo spazio, attraversato in una tela fino a diventare l’ultima faccia contenente (Vittoria Chierici); il tempo in giallo a confronto con lo sviluppo geometrico dei propri contenitori e l’ossidazione (Mauro Biffaro); un segno sciolto sulla carta dal suo potenziale richiamo figurativo, o un ipotetico paesaggio in uno strato rettangolare di pittura su legno (Carlo Spoldi). Una massa ingannevole: quella delle strutture nere sospese di Riccardo Camoni e una ‘natura morta’ nella raffinata pittura con cui Stefano Arienti avvolge materialmente l’oggetto”[589].

Diversamente, Giacinto Di Pietrantonio sulle pagine di “Flash Art” evidenzia come si tratti di “una mostra che cerca di fare un punto e una lettura diversa su quanto oggi accade nel campo dell’arte”[590]. Nota infatti come ci sia una quasi totale assenza di pittura, aspetto che, secondo lui, mette in risalto il processo di concettualizzazione che si è sviluppato negli ultimi dieci anni. Inoltre, sottolinea come dalla mostra emerga un’atmosfera che rappresenta la qualità urbana e riflette sulla cultura contemporanea.

Nel corso di un’intervista pubblicata su “Westuff”, Di Pietrantonio, in questi anni molto vicino alla figura di Levi, gli chiede cosa rappresenti per lui *Protocolli*. La risposta non solo offre un’interpretazione della mostra, ma svela anche in modo più approfondito il punto di vista dell’artista e la sua aspirazione a elevare la qualità nell’arte giovane milanese. “È un mio amore, come la mostra precedente *New York New*, subito identificata come East Village e ciò accade perchè in Italia bisogna per forza avere etichette. Quella era la conclusione della mia esperienza di conoscenza, anche sul piano umano, di artisti di New York. *Protocoli* è una mostra urbana, è il tentativo di dare la rappresentazione di un’arte di grande tenuta, di qualità non figurativa, un po’ minimale, a cavallo tra pittura e scultura, piena di rigore e di fermenti, senza, però, tornare indietro. È il rigore che tu chiami distanza. C'è da aggiungere, poi, che purtroppo a Milano non è passata la Transavanguardia e io non posso accettare un abbassamento di livello con i suoi epigoni, perché il confronto va accettato con i grandi come Clemente, Dokoupil, etc. È assurdo che Milano così aperta alla moda, al design, sul piano dell’arte abbia dei cedimenti incredibili. Per questo mi compiaccio di esporre da Zeus, una galleria che collima con i fatti della moda e che fa pure delle belle mostre d’arte. Pensa a come è diversa Roma con i suoi grandi artisti che vi vivono: De Dominicis, Boetti, Ontani, Schifano; poi ci sono stati Pascali, Lo Savio, mentre a Milano ci sono solo Fabro, Castellani

---

[589] *Ibidem*.

[590] Giacinto Di Pietrantonio, *Protocolli*, “Flash Art”, n. 132 aprile maggio 1986 pp. 41.

e Nigro. Stranamente qui manca tutta una generazione. Per questo cerco di tirare la qualità nei giovani, che è un ultrasuono"[591].

La conversazione prosegue con alcune considerazioni sulla ricerca artistica giovanile con Di Pietrantonio che nota come, per le esperienze più recenti, si continui a parlare di un "ritorno al passato". In questo frangente, una voce autorevole che si esprime in più occasione a sostegno di questa tesi è la critica d'arte Lea Vergine, che accusa aspramente i giovani di creare opere che si rifanno alle correnti passate, realizzando un "second–hand" di stili e ricerche differenti[592]. Quanto emerge dalle parole di Levi in risposta è particolarmente interessante: quest'ultimo osserva che "non si può parlare di un copiare il passato, né dell'agire di un pensiero passato, perché l'odierna pittura è un fatto concettuale, altamente concettuale". Tuttavia, nota una mancanza di attenzione alla tecnica pittorica in relazione a ciò che si intende rappresentare e una sovrabbondanza di elementi culturali che impedisce di "vedere il polo opposto, il tramviere di Napoli", ovvero l'elemento esterno al contesto artistico, espressione del suo interesse per la commistione tra alta e bassa cultura. Ancora, Di Pietrantonio lo incalza insistendo sull'idea che la mancanza di attenzione alla tecnica pittorica possa essere considerata "una qualità paradossale", un rifiuto intenzionale del ritorno della pittura attraverso una realizzazione volutamente scarsa, a favore di una maggiore enfasi sulla dimensione concettuale. Levi concorda, definendo questo fenomeno come un momento temporaneo di "disfacimento in cui possono premere nuovi atteggiamenti" che non dovrebbero però essere fraintesi come una conferma della presunta crisi di fine secolo. Quest'ultima riflessione è condivisa anche dal critico che infatti conclude osservando come il problema risieda in coloro che osservano e rifiutano di cogliere la trasformazione delle cose e del pensiero: "Oggi nella cultura del remake si riconosce solo ciò che lo ricollega superficialmente al passato, perché il noto dà tranquillità (e si evita di tentare di vedere), nell'ambito di questo sapere duplicato, quel poco in più e in meno: la differenza, che ogni copia porta con sé".

A *Protocolli* segue, nel mese di maggio, *Dopo Gondrand*, una collettiva che presenta interventi di Levi, della stilista Cinzia Ruggeri e del designer Denis Santachiara. Anche in questo caso a stupire è la singolarità dell'approccio espositivo: questa è infatti realizzata in parte nello Studio di Levi e in parte nel rimorchio di un Tir dell'omonima ditta di trasporti d'arte, allestito per l'occasione con

---

[591] Giacinto Di Pietrantonio, *Corrado Levi*, "Westuff" n. 4, giugno – agosto 1984, p. 65. Il riferimento è alla boutique–galleria Zeus, ambiente ibrido e versatile dedicato alla moda e al design, ma che accoglie anche esposizioni, che apre in via Vigevano nel 1984, parallelamente alla nascita dell'omonimo marchio di design. Cfr: *ZEUS – 20 anni di passione 1984–2004*, la pubblicazione è stata autoprodotta da ZEUS nel 2004 in occasione dei vent'anni di attività del marchio.

[592] Lea Vergine si esprime in più occasioni in merito. A tal proposito si veda Lea Vergine, *Avanti all'indietro*, "Panorama", 16 febbraio 1986. Pubblicato in Lea Vergine, *L'arte in gioco*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 60–67. Inoltre si rimanda al sezione xxx di questa tesi.

alcune sedie, un tavolo, e sopra delle calle ad accogliere i visitatori[593]. Nello studio, l'ambiente è avvolto nell'oscurità, illuminato solo da sorgenti luminose emanate dagli oggetti o proiettate su di essi da lampadine tascabili, con Levi che espone gioielli realizzati per la collezione maschile di Ruggeri.

È poi organizzata *Con sette giovedì:* ogni giovedì dal 18 settembre al 30 ottobre 1986, Levi invita un artista a tenere a una personale di tre giorni. Si succedono così Stefano Arienti, Marco Mazzucconi, Pierluigi Pusole, Amedeo Martegani, Guglielmo Aschieri, Vittoria Chierici, Augusto Brunetti. Propio parlando di questa mostra, sottolinea la sua convinzione che sia un "momento magico per gli artisti milanesi", tutti uniti da una comune "leggerezza, tipica del sofisma milanese"[594]. L'appuntamento è segnalato anche nella raccolta di riflessioni di Levi intitolata *Diari di qua e di là*, che si distingue per uno stile estremamente personale, caratterizzato da una carenza di punteggiatura, una struttura diaristica e la presenza di brevi impressioni e microappunti[595]: "20.11.86 Con sette giovedì, nel mio studio giovani artisti Marco Mazzucconi nodi lucenti, Stefano Arienti gesti impalpabili, Vittoria Chierici tradizioni in cielo, Amedeo Martegani ioni poliglotti, Pierluigi Pusole mirati al pulviscolo, Gugliemo Aschieri tarature extramoenia, Augusto Brunetti tombole a I King, poi Bruno Zanichelli veggenze artificiali, Mario Dellavedova Matrici chiare"[596].

Lo Studio di Levi funge da palestra anche per giovani critici; si può menzionare, ad esempio, la mostra *Shining* curata da Giulio Ciavoliello, che vede la partecipazione di Stefano Grondona, Roberto Manfrin, Denis Santachiara, Occhiomagico e lo Studio Metamorfosi. Con un approccio curatoriale preciso, Ciavoliello riunisce oggetti prodotti con la luce da artisti e designer, a sottolineare come tale elemento sia entrato a pieno titolo tra i vari mezzi di espressione[597].

A sostegno delle ricerche artistiche emergenti una mostra significativa è *Spunti di Giovane Arte Italiana*, in anteprima il 19-20-21 novembre 1987 nello studio di Levi e successivamente presentata a gennaio-febbraio 1988 presso la Galleria Buades di Madrid. L'esposizione coinvolge circa cento artisti, offrendo uno sguardo sulla generazione di giovani finora sostenuta da Levi e che si trova

---

[593] Giacinto Di Pietrantonio, *Dopo Gondrand*, "Flash Art", n. 134, estate 1986.

[594] Dichiarazione di Corrado Levi in *"Voilà Milano",* a.c. di Manuela Gandini, "Juliet" n. 29 dicembre 86 - gennaio 87, p. 19.

[595] *Diari di qua e di là* è pubblicato in ART IN collana di saggi critici pubblicata periodicamente da Giancarlo Politi. Corrado Levi, *Diari di qua e di là*, Milano, Politi, 1989, p. 71. Tale modalità viene riproposta anche all'interno del catalogo di *Il Cangiante*. Cfr: *Il Cangiante,* (Milano, Padiglione di Arte Contemporanea, dicembre 1986–gennaio 1987), a. c. Corrado Levi, Milano, Nuova Prearo Editore, 1986.

[596]Corrado Levi, *Diari di qua e di là*, Milano, Politi, 1989, p. 71.

[597] "Juliet", n. 31 aprile – maggio 1987

ancora ai margini o all'inizio del percorso nelle istituzioni. Il numero elevato di partecipanti è scelto intenzionalmente per mettere in luce la diversità delle ricerche emergenti in Italia, attive in contesti diversi e distanti tra loro. Allo stesso modo, il curatore chiarisce che le scelta di alcuni nomi l'esclusione di altri sono basate su ragioni contingenti e dipendono dalle sue stesse frequentazioni[598].

A restituire bene l'atmosfera di questa mostra così variegata è una recensione di Iole De Sanna pubblicata su "Artforum": "The exhibition, which subsequently traveled to the Galleria Buades in Madrid, was a document of his manner of keeping abreast with a new generation of Italian artists. The show was vast, including the work of around 40 people. Different ambitions, different information, the pluses and minuses of provincial situations, generational freshness–all of these were conveyed through a wide variety of esthetic approaches. An important benefit of Levi's particular way of taking stock lies in his interest in the trends of the provinces, not just of the well–trodden art centers like Turin, Milan, and Rome"[599].

L'anno successivo Levi cura la mostra *Examples. New Italia Art* con la collaborazione dei critici Antony Iannacci e Norman Rosenthal, confermando il suo impegno nel favorire, anche a livello internazionale, le ricerche artistiche italiane emergenti. L'esposizione si tiene infatti presso i Riverside Studios di Londra e vede la partecipazione di Arienti, Cavenago, Chierici, Martegani, Mazzucconi, Pezzi e Pusole[600].

In concomitanza con queste esposizioni internazionali, l'ampio interesse di Levi per esperienze diverse continua a manifestarsi attraverso la sua programmazione milanese.

Viene ad esempio presentata una personale di Premiata Ditta, progetto artistico-imprenditoriale nato nel 1978 con Vincenzo Chiarandà, artista, e Giuseppe Melatti, ingegnere informatico, in qualità di soci fondatori e presidenti della Ditta, affiancati dal 1984 da Anna Stuart Tovini come promoter ufficiale della società. Premiata Ditta fin dalla sua nascita si interessa alle questioni dell'autorialità e dell'economia attraverso progetti artistici partecipativi e interattivi, criticando il sistema dell'arte, che sempre di più si basa su relazioni personali e interessi privati. Il progetto si concentra sul linguaggio manageriale, usando metafore artistiche per sviluppare nuovi approcci che coinvolgono le strutture burocratiche. La mostra espone i risultati di alcune loro indagini tramite light-boxes che ricreano gli ambienti lavorativi, istogrammi e linee esponenziali del modello C.S.P (Controllo

---

598 Corrado Levi, *Spunti di Giovane Arte Italiana,* "Flash Art", n.142 gennaio–febbraio 1989, pp. 100–103.

599 Jole De Sanna, *Spunti di giovane arte italiana. Corrado Levi Studio*, "Artforum", febbraio 1988 Vol. 26, No. 6, p. 157.

600 Cfr: *Examples. New Italian Art*, London, Rivesides Studios, 1989.

Statistico di Processo), inoltre, una cartella stampa fornisce dettagli sulla vita della Ditta, modelli matematici, schemi di composizione, componenti tecnici e amministrativi, tecnologie e cicli di automazione[601]. Lo stesso anno, la programmazione si concentra anche sui diversi contesti regionalistici italiani, come quello napoletano, con una mostra curata da Gabriele Perretta che presenta quattro artisti locali – Maurizio Colantuoni, Gennaro Castellano, Dino Izzo e Cesare Accetta – al fine di catturare la creatività della città. Ancora, nel 1990, l'attenzione si sposta su quattro artisti torinesi: Monica Carocci, Sergio Cascavilla, Enrico De Paris e Stefano Pisano. Altre mostre sono invece dedicate ad ambiti specifici di ricerca, come la collettiva dedicata alla pittura con gli artisti Cingolani, Kaufmann e Maffei.

Tuttavia, nei successivi anni, gli artisti più strettamente legati a Levi, ormai affermati nei circuiti ufficiali dell'arte, riscontrano un graduale affievolimento del suo sostegno. L'attenzione sembra spostarsi volutamente sempre di più verso la sua carriera da artista, ridimensionando progressivamente il ruolo di critico e curatore.

Careof

Nel 1987 da un'idea di Mario Gorni, Dino Ferruzzi, Zefferina Castoldi, Diego Bianchi, Meri Gorni e Tommaso Bressan nasce Careof, uno spazio espositivo dedicato alla promozione delle ricerche artistiche emergenti. Il nome suggerisce fin da subito il suo obiettivo primario: prendersi cura degli artisti, fornendo loro uno spazio in cui possono agire e sperimentare liberamente, senza la pressione di trarne un guadagno economico, seguendo il principio del "dare più importanza all'ospite che all'ospitante"[602]. Nonostante sia situato in una zona periferica come Cusano Milanino, Careof riesce a inserirsi nella rete degli spazi espositivi cittadini, attirando il pubblico degli addetti ai lavori grazie a una ricca programmazione e, soprattutto, alla strategia di apertura domenicale per cui le mostre vengono inaugurate nell'unico giorno in cui le gallerie e i musei sono chiusi[603] .

Il lavoro di servizio di Careof attinge direttamente dall'esperienza dei suoi fondatori, tutti artisti, che, consapevoli delle difficoltà iniziali affrontate dai giovani e delle criticità del sistema artistico in evoluzione, decidono di dar vita all'organizzazione.

Sul finire degli anni Settanta, Mario Gorni, mentre è studente al Politecnico di Milano dove si laurea nel 1979, acquista lo stabile con l'idea di farne il suo studio personale. Successivamente

---

[601] Gabriele Perretta, *Premiata Ditta*, "Juliet" n.38, ottobre 1988, p. 54.

[602] *Intervista a Mario Gorni e Zefferina Castoldi*, a c. di Alessandro Nassiri, 2023, 7', colore, suono.

[603] Conversazione con Mario Gorni, 16 giugno 2023.

decide di impiegare il locale per creare qualcosa di cui tutti gli artisti possano beneficiare, evitando loro l'umiliazione di doversi far conoscere attraverso i portfolio. L'obiettivo principale diviene così mostrare il lavoro di giovani ancora sconosciuti ma che sentono di appartenere così profondamente al mondo dell'arte da voler scommettere tutto su di esso[604].

È interessante osservare come Careof nasca principalmente da due figure, Gorni e Castoldi, che si definiscono "figli degli anni Settanta"; la concezione dello spazio, infatti, nasce per loro da una spinta etica che si concretizza nel desiderio di realizzare una "sorta di piccola rivoluzione personale", particolarmente sentita in un periodo in cui si avverte una carenza di coinvolgimento sociale e politico. In questo senso, Castoldi sostiene che Careof possa essere considerato un progetto politico, poiché, in una situazione in cui proprio il margine di manovra politica è limitato, l'arte offre l'opportunità di riscatto e utopia[605]. Nei giovani, permane infatti una significativa libertà di sognare un cambiamento[606]. Riprendendo le sue parole: "Dopo tanti anni investiti in una rivoluzione collettiva, c'è stato il momento del crollo: io non volevo abdicare, ma mi rendevo conto che sul piano politico era impossibile ricreare una tensione per tutti. Ho trovato invece che nell'arte c'era la strada, la possibilità di recuperare un rapporto da singola persona, più intimo anche se le problematiche erano anche di tipo politico"[607] .

Careof si configura come un progetto di autogestione che si ispira al tipo di associazionismo caratteristico degli anni Settanta, richiamando nella sua modalità gli spazi alternativi dell'epoca. In questo senso, uno dei luoghi di riferimento per i due fondatori, avendovi esposto anche come artisti[608], è il Circolo Culturale Bertolt Brecht, situato in Via Padova 61 a Milano, associazione storica che promuove anche mostre di esordienti ma che, a differenza della specificità che decide di adottare Careof, accoglie diverse discipline artistiche.

Prima dell'apertura di Careof, si tengono prolungati incontri tra Castoldi, Gorni e Luciano Inga Pin, fondatore della galleria Diagramma. Inga Pin svolge effettivamente un ruolo cruciale nell'introdurre i due alle dinamiche del mondo dell'arte, rappresentando la loro guida nelle fasi iniziali dell'attività. È infatti lo stesso gallerista, su richiesta di Castoldi e Gorni, a curare *Area*, mostra inaugurale di Careof. La decisione di coinvolgerlo così direttamente è motivata dalla volontà di ottenere

---

[604] Mario Gorni, in *Due o tre cose che so di loro...Dall'euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, (Milano, PAC, 30 gennaio–30 marzo 1998), a c. Marco Meneguzzo, Electa, Milano, 1998, p. 73.

[605] *Intervista a Mario Gorni e Zefferina Castoldi*, a c. di Alessandro Nassiri, 2023, 7', colore, suono.

[606] *Ibidem.*

[607] *Ibidem*.

[608] I nomi dei due si incontrano seguendo la programmazione riportata sul *Notiziario–Cronache* della rivista "Segno".

credibilità attraverso il nome di una figura amica ma, al contempo, estremamente rispettata nel panorama artistico[609]. Inoltre, l'impegno storicamente costante di Inga Pin nella promozione di artisti emergenti, si allinea perfettamente agli interessi e agli obiettivi che i due fondatori intendono perseguire. In questo modo, il supporto di una figura della vecchia generazione si traduce in un contributo significativo al lancio di nuovi talenti.

Presentata dal 18 ottobre al 20 novembre 1987, *Area* si propone come una ricognizione sulla scena artistica emergente italiana, più specificatamente di area milanese. Ad essere presentati sono artisti che, come si legge nel comunicato stampa, "da circa due anni" si concentrano "sul mutamento dei meccanismi produttivi della società post-industriale e del suo territorio, sui fenomeni connessi con il cambiamento del terziario, il lettering delle nuove tecnologie, con il rigore di un'astrazione consona al modello urbano delle nostre metropoli"[610]. Inga Pin individua perciò una precisa linea di ricerca, o meglio di interesse, che "in altri contesti è stata chiamata ora Neo-geometria, ora Neo-minimalismo, ora Pittura fredda e via dicendo"[611] e che troverebbe, nel contesto italiano, un punto di riferimento significativo nella città di Milano, poiché i cambiamenti nella vita e nella produttività che sovvertono i modelli precedenti sono particolarmente evidenti.

A differenza di quella che sarà la scelta più radicale di Careof di offrire visibilità a ricerche che trovano difficoltà nell'essere riconosciute dalle realtà più commerciali, si può notare come ad essere coinvolti in *Area* siano artisti già rappresentati da gallerie: Gianni Asdrubali dallo Studio Artra, Stefano Arienti e Massimo Kaufmann dallo Studio Guenzani, Luigi Carboni, Marco Mazzucconi e Alfredo Pirri dallo Studio Marconi 17, infine, Libero Acerbi, Fausto Bertasa, Marco Cingolani, Tito Maffei e Antonella Mazzoni dalla stessa Galleria Diagramma[612]. Come si intuisce dai nomi dei partecipanti, la mostra si distingue per la diversità dei linguaggi artistici: si spazia dall'approccio installativo e scultoreo alla pittura, promossa principalmente proprio da Inga Pin che, con la sua galleria, dopo gli anni di interesse per il Nuovo Futurismo – un tipo approccio figurativo influenzato dalla pubblicità e i media – promuove ora un'idea di pittura fredda, più concettuale e astratta, che riflette sui simboli e le icone della contemporaneità.

La mostra si conclude con una tavola rotonda serale che coinvolge Elio Grazioli e Giampiero Vincenzo, dimostrando l'intenzione di ampliare il dibattito sulla tematica dell'esposizione e di

---

[609] Conversazione Mario Gorni, 16 giugno 2023.

[610] Comunicato stampa della mostra *Area*, Cusano Milanino, s.d., Archivio Careof

[611] *Ibidem*.

[612] *Ibidem*.

coinvolgere anche giovani critici[613]. Ad accompagnare l'esposizione è inoltre un modesto catalogo che include il testo critico scritto da Inga Pin e la riproduzione di alcune opere[614]. Tali pubblicazioni, rigorosamente autofinanziate e non pubblicate con regolarità, perdurano nel tempo mantenendo gli stessi tratti distintivi (come il logo posizionato al centro in basso alla pagina), documentando le diverse fasi di Careof e contribuendo a tracciarne la storia espositiva.

Area si configura come una sorta di manifesto per la futura programmazione, caratterizzata da un'attenzione particolare verso i giovani artisti italiani. Questo approccio, tuttavia, non assume una rigidità dogmatica, lasciando spazio, quando necessario, a più di un'eccezione. La selezione degli artisti da esporre si fonda infatti sulla qualità del lavoro e sul rapporto personale, piuttosto che sul solo giovanilismo e sull'attrattiva potenziale dell'opera sul mercato[615]. Come ricorda Castoldi: "Venivano qui tanti artisti con progetti interessanti cui non importava nulla d'essere nel mercato. Magari ce lo avevano come fine ultimo non confessato, e forse erano provocatoriamente contro per non ammettere che si era fuori, però il loro lavoro lavoro aveva tutto il diritto di esistere"[616].

Le esposizioni proposte adottano, soprattutto nei primi anni di attività, fino circa al 1993, un formato spesso collettivo, promuovendo il dialogo tra gli artisti e fornendo una prospettiva ampia sulle varie indagini contemporanee. Parallelamente, sono organizzate anche numerose doppie personali, coinvolgendo ricerche affini. Infine, un ulteriore elemento da menzionare è l'occasionalità con cui si tenta di analizzare tematiche specifiche coinvolgendo critici emergenti. Un approccio generale, quindi, che riflette l'impegno di Careof nel promuovere l'interazione, la diversità e il dialogo all'interno dello spazio espositivo.

A tal proposito si possono ricordare alcune mostre tenutesi nell'arco cronologico abbracciato da questo studio: ad esempio, la doppia personale di Giorgio Biffi e Paola di Bello, a cura di Marco Senaldi ed Elisabetta Longari, da cui emerge l'uso della fotografia e il tema della memoria come elemento comune di ricerca[617]. Nelle sue opere Biffi unisce piccoli ritratti fotografici a giocattoli e souvenir d'infanzia, Di Bello, invece, espone una serie di polaroid non fissate – successivamente denominate *Ossidazioni* – che a causa dell'ossidazione dovuta all'esposizione all'aria e alla luce per un periodo variabile di tempo, hanno un aspetto dorato, metallico e riflettente.

---

[613] La tavola rotonda è documentata da un video conservato presso l'archivio di Careof di Cusano Milanino.

[614] *Area*, (Cusano Milanino, Careof, 18 ottobre – 20 novembre 1987), Grafiche Torchio, Cusano Milanino, 1987.

[615] Conversazione Mario Gorni, 16 giugno 2023.

[616] Zefferina Castoldi, in *Due o tre cose che so di loro...Dall'euforia alla crisi: giovani artisti a Milano negli anni Ottanta*, op.cit., p. 76.

[617] Tenutasi dal 18 febbraio al 8 marzo 1990, la mostra è accompagnata da testi di Marco Senaldi e Elisabetta Longari.

Dall'11 marzo al 3 aprile 1990, curata ancora da Elisabetta Longari, si tiene un confronto tra Elizabeth Holzle e Luca Scarbelli, artisti accomunati dal fatto di lavorare con materiali trovati. La loro ricerca si concentra su come i materiali offerti dal mondo possano provocare una manipolazione specifica. Il risultato è una mostra di opere scultoree dall'estetica poverista nella scelta dei materiali, ma con una netta distinzione nei rispettivi linguaggi: Hölzl ha infatti una particolare sensibilità verso le strutture e il modo in cui interagiscono con lo spazio. Diversamente Scarabelli concentra la sua attenzione sul differenziarsi dei materiali e sul contrasto tra le superfici, prestando particolare attenzione alle differenze minime nell'assemblaggio. Il tutto è realizzato con un rigoroso impegno formale che sfrutta la geometria e le contrapposizioni di forze.

Vale la pena infine ricordare, ancora, l'operazione *Courtesy Fac–Simile* proposta da Orario Goni che rappresenta un'interessante inversione di ruoli. La mostra realizza il trasferimento ideale dello spazio espositivo di Horatio Goni da via Morigi a Careof, ridefinendo il ruolo del gallerista come un operatore culturale attivo. In questo contesto, il gallerista offre agli artisti l'opportunità di lavorare in modo anonimo, firmandosi come "Courtesy Fac–simile", rovesciando così l'idea tradizionale di una galleria come entità passiva[618]. Ma è soprattutto una mostra come *Le Meraviglia d'Italia* a creare un ponte con la prima esposizione *Area*, coinvolgendo alcuni tra i più rinomati artisti del momento e dimostrando la capacità di Careof di affermarsi come un luogo attrattivo anche per nomi più affermati. In quest'occasione, viene ribadito il principio di collaborazione che costituisce il fondamento stesso dello spazio, poiché si tratta di una mostra collettiva autoconvocata dagli stessi partecipanti: Airò, Almeoni, Cabiati, Manuela Cirino, Maurizio Donzelli, Dimitris Kozaris, Roberto Marossi, Martegani, Marco Patarnostro, Alessandra Spranzi e Voltolina.

Le Meraviglie d'Italia, tenutasi dal 14 febbraio al 13 marzo 1993, si basa sull'autonomia artistica e sulla libera interazione tra i protagonisti, che si scelgono reciprocamente per essere contaminati dalle rispettive ricerche. La mostra presenta pertanto interventi artistici realizzati in collaborazione, offrendo l'opportunità di sfuggire ai limiti dei progetti individuali e di accentuare le differenze e le peculiarità di ciascuno.

Considerando il fondamento culturale e politico su cui si basa l'operato di Careof e gli obiettivi che si prefigge, non sorprende il consolidato rapporto di dialogo e reciproca stima che si sviluppa nel tempo con diverse realtà, tra le quali spicca La Casa Degli Artisti. Numerosi frequentatori di quest'ultima partecipano infatti alle mostre organizzate a Cusano Milanino; a titolo di esempio, si

[618] La mostra si tiene dal 16 maggio – 5 giugno 1993.

può menzionare *Scossa*, tenutasi dal 12 giugno al 10 luglio 1994, alla quale prendono parte artisti quali Dadamaino, Mariella Ghirardani, Arianna Giorgi e Luisa Protti[619].

Ancora più emblematico è il rapporto con il gruppo Wurmkos, il cui lavoro è presentato in una mostra che si tiene dal 7 al 27 ottobre 1990. Questo gruppo è composto da giovani artisti che partecipano a un laboratorio condotto da Pasquale Campanella e condividono una condizione di disagio psichico. La caratteristica distintiva di Wurmkos è la condizione particolare dei singoli membri, accomunati dalla condivisione di una situazione di emarginazione sociale. Con l'assistenza dell'artista, il gruppo lavora in modo continuo, sfruttando i mezzi più adatti alle diverse personalità espressive, come la pittura, la scultura o l'installazione. Questo impegno porta alla realizzazione di una mostra che, nelle parole degli organizzatori, "stimola una serie di riflessioni sulla natura stessa dell'arte e la sua socialità"[620].

Careof si pone infatti come una realtà vicina e a supporto di artisti che esprimono anche un'impronta fortemente etica e politica nel loro lavoro. La mostra *Conforme con le norme vigenti* presenta opere delle artiste Marzia Belloli e Marisa Lucia, ma anche i progetti di Antonella Ortelli e Luca Quartana, realizzati durante i corsi di maglieria e sartoria teatrale presso la Casa Circondariale di San Vittore a Milano[621]. Questa attività è parte integrante del Progetto Casina, che prende avvio nel 1991 grazie all'impegno volontario di Antonella Ortelli, affiancata da Silvia Truppi, Carla Vendrami (con cui Ortelli condivide un interesse comune per certe posizioni femministe e in particolare per la figura di Carla Lonzi), Luca Quartana e l'architetto Aldo Rocco[622]. Il 12 gennaio 1992, presso Careof, si tiene un concerto a sostegno del progetto, organizzato da Paola Conte e Silvia Truppi. Successivamente, nel mese di marzo, sempre da Careof, viene presentato il progetto *La Casina (d'Aria)*. Quest'ultimo ha origine dal fatto che gli incontri del Progetto Casina si svolgono ogni sabato nell'area di socialità e nella zona d'aria della Sezione penale, coinvolgendo donne provenienti dalle Sezioni giudiziaria e penale. Da qui nasce l'idea di creare uno spazio mobile, una scatola con pareti mobili ed elastiche, inizialmente chiamata *d'Aria* e successivamente semplificata in *Casina*. Questa struttura architettonica, costruita con tubolari giunti da ponteggio e

---

619 Caso più esemplare è la mostra *Scossa* (12 giugno – 10 luglio 1994) a cui partecipano Dadamaino, Mariella Ghirardani, Arianna Giorgi, Luisa Protti.

620 Comunicato stampa della mostra *Wurmkos*, Cusano Milanino, s.d., Archivio Careof

621 *Conforme con le norme vigenti*, (Cusano Milanino, Careof, 20 gennaio - 10 febbraio 1991), s.e., Cusano Milanino, 1991.

622 Ortelli, fin dal 1986 è insegnante presso i laboratori tessili e artistici di San Vittore condividendo con le donne della sezione femminile dell'istituzione il suo sapere e la sua esperienza di artista. Cfr: Antonella Ortelli, Giorgio Zanchetti, Luca Quartana, *Immaginate. Poetiche fuori luogo dalla sezione femminile della Casa circondariale di San Vittore,* Milano, Mazzotta, 2001.

rivestita da tessuto spinnaker di diversi colori, può modificare la sua configurazione in base a ciò che ospita e può essere posizionata altrove. All'interno di questa struttura è allestita la mostra *Qui la liquidilà,* con le opere di Ortelli, Truppi, Vendrami, Rocco e delle donne della sezione femminile. La mostra viene poi trasferita, dal 30 marzo al 18 aprile 1992, nello spazio di Careof, rendendo visibili le dinamiche di un rapporto desiderato dalle tre artiste – Ortelli, Truppi, Vendrami – con le ospiti della Sezione Femminile della Casa Circondariale di San Vittore[623].

Con il passare del tempo, lo spazio acquisisce una maggiore consapevolezza del suo ruolo, integrando l'attività espositiva con una più ampia attività di conservazione e documentazione della produzione artistica contemporanea. Nonostante i fondatori ignorino inizialmente la possibilità di diventare un centro di documentazione, l'impegno per la conservazione e la spinta all'archiviazione appaiono come una caratteristica intrinseca di Careof. Fin dall'inizio, si dedicano alla raccolta e catalogazione dei portfolio, contribuendo con materiali provenienti dagli artisti, alla nascita di un archivio. Questo comprende non solo la sezione dedicata ai portfolio, ma anche una biblioteca e, a partire dal 1992, la raccolta di VHS, che dà origine alla videoteca. In particolare, l'attenzione al video assume un ruolo significativo, soprattutto grazie alla propensione di Gorni. Sin dalla prima mostra, si concentra sulla video-documentazione come dimostra la precoce intervista a Inga Pin insieme alle riprese dello spazio espositivo allestito in occasione di *Area*. Questa inclinazione si riflette anche nella sua più generale curiosità per l'uso della tecnologia: egli cura infatti la seconda mostra dello spazio dedicato al gruppo Correnti Magnetiche, specializzato nell'immagine elettronica[624]. L'interesse nel campo del video-documentario, talvolta a discapito della documentazione fotografica, diviene sempre più centrale nel ruolo e nell'attività. Come ricorda Gorni: "Lentamente entravamo in contatto con il panorama della giovane ricerca italiana e internazionale. Era un universo liquido, ma vasto e ricco di potenzialità, che dal nostro punto di vista andava incoraggiato, promosso e conservato prima che evaporasse. Che memoria rimaneva dell'artista e della sua ricerca? Abbiamo presto capito che questo era uno dei punti nevralgici su cui riflettere e individuato fra i primi obiettivi da raggiungere l'urgenza di documentare tutto"[625].

Da questa constatazione sorge quindi la necessità di preservare la memoria, "lasciando una traccia dell'evento con tutti i mezzi a nostra disposizione", con la consapevolezza che solo così è possibile

---

[623] Per seguire la storia e lo sviluppo del progetto Casina si rimanda alla cronologia in: Antonella Ortelli, Giorgio Zanchetti, Luca Quartana, *Immaginate. Poetiche fuori luogo dalla sezione femminile della Casa circondariale di San Vittore,* op.cit., pp. 131-135.

[624] La mostra Correnti Magnetiche, a cura di Mario Gorni si tiene dal 1 al 20 febbraio 1988.

[625] Valentina Rossi, *Alcuni appunti sul documentario nell'arte contemporanea. Intervista a Mario Gorni,* in Ricerche di S/Confine, Vol. IX, n. 1, 2018, p. 64.

garantire “continuità e durata alla ricerca di quella generazione emergente”[626]. Dopo alcuni anni di sola esposizione, Careof si sviluppa perciò anche come centro di documentazione, offrendo servizi di supporto agli artisti e ai ricercatori: sono ancora raccolti i portfolio e, in aggiunta, vengono realizzate videointerviste per creare un archivio informativo sulla situazione contemporanea, oltre che procedere con la documentazione delle attività dello spazio. Insieme ai portfolio cartacei, Careof riceve inoltre una vasta gamma di materiali eterogenei, inclusi lavori video, segnale di come tale medium stia diventando sempre più diffuso anche tra gli artisti più giovani[627]. Vale la pena notare, infine, che lo stesso Gorni, a partire dal 1994, inizia a lavorare anche come fotografo e documentarista autonomo per alcune gallerie d’arte, realizzando molti materiali confluiti nell'Archivio di Careof.

Gallery Night

“Se nessuna spinta sull’arte giovane viene dalla struttura pubblica o dai luoghi tradizionalmente preposti ad essa, la città, per non languire cerca alternative, un po’ costretta e un po’ divertita di dover fare da sé. Apre così la Primo Piano Gallery”[628]. Con queste parole Grazia Quaroni saluta sulle pagine di “Juliet” quello che poi diviene il Gallery Night.

È la primavera del 1989 quando, al numero 287 di Viale Certosa, si apre la Primo Piano Gallery, un insolito spazio espositivo notturno concepito dall’artista Milli Gandini insieme agli amici Enzo Rullo e Mario Nocifero. Il nome stesso fa riferimento al precedente locale inaugurato da Rullo e Nocifero nel settembre del 1987 in Piazzale Laghi; nel corso del tempo, la denominazione si semplifica, lasciando solo la dicitura “Gallery”, una scelta documentata nei cataloghi delle mostre, inizialmente con la grafica che presenta il nome “Primo Piano”, in parte tagliato, per poi scomparire gradualmente nelle pubblicazioni successive[629].

Il locale si distingue per essere una “buona, innocente trattoria”[630] durante il giorno e un club di notte, con annessa discoteca nel seminterrato, dove si tengono mostre ed eventi culturali la cui

---

[626] *Ibidem*.

[627] *Ibidem*.

[628] Grazia Quaroni, *Recensione*, “Juliet” n. 44, ottobre–novembre 1989, p. 54.

[629] Il cambio di denominazione da Primo Piano Gallery a Gallery ha generato una certa confusione nei riferimenti al luogo e nelle indicazioni delle mostre, al punto da suggerire la possibile esistenza di due spazi distinti. Già con la mostra *L'Oggetto Notturno* (Milano, Gallery, 20–30 settembre 1989), la grafica dei cataloghi riporta esclusivamente il nome Gallery.

[630] Testo di Milli Gandini, *L’Oggetto Notturno*, (Milano, Gallery, 20 – 30 settembre 1989), s.e., Milano, 1989.

programmazione è curata dalla stessa Gandini[631]. Artista e femminista, quest'ultima vive da protagonista gli anni Settanta, fondando uno dei primi gruppi di artiste donne in Italia, il Gruppo Immagine, all'interno del quale emerge come la maggior sostenitrice delle istanze femministe e con cui è invitata ad esporre alla Biennale di Venezia nel 1978[632]. Sebbene il Gruppo Immagine continui la sua attività (in modo sempre più sporadico) fino al 1988, già da inizio decennio Gandini prende le distanze dalla militanza politica degli anni precedenti, in linea con quel fenomeno del riflusso che connota i percorsi di molti intellettuali del momento[633]. Si inserisce in questa parabola la sua avventura con il Gallery, luogo che diventa presto di tendenza, dove "si consumano le più eccitanti notti d'artista della metropoli"[634], entrando così a pieno titolo nella vasta rete di club cittadini e attirando numerosi intellettuali e artisti.

A questa data Gandini ha già una rete consolidata di relazioni nel campo culturale e politico, che contribuisce significativamente a favorire la frequentazione del Gallery e importanti collaborazioni espositive. Nel corso degli anni Settanta e Ottanta, l'artista costruisce infatti solidi rapporti grazie alla sua vicinanza al mondo del design e al suo coinvolgimento nel femminismo extraparlamentare, "un capitale culturale"[635] che spenderà nelle fila del Partito Socialista, a cui però è vicina già da inizio decennio[636].

Il Gallery, pur alludendo nel nome a una galleria commerciale, ha nella vocazione espositiva la sua prima cifra distintiva, e soprattutto, è vissuto dalla stessa Gandini come un progetto artistico totale in cui arte e vita si mescolano inscindibilmente. Tale aspetto emerge fin da una delle prime esposizioni *Oggetto Notturno*, presentata dal 20 al 30 settembre 1989 e curata dalla stessa

---

631 In linea con l'approccio della Primo Piano Gallery, altre iniziative cittadine offrono un contesto informale per esporre opere d'arte, caratterizzate da un'atmosfera rilassata "tra un Martini e una birra scura". Tra queste, si ricordano il Portnoy Café in Corso di Porta Ticinese (particolarmente vicino alla redazione della rivista "Alfabeta") e il Bar Amore in Corso Garibaldi. Grazia Quaroni, *Recensione*, "Juliet" n. 44, ottobre–novembre 1989, p. 54.

632 Jacopo Galimberti, *Gli applausi li voglio comunque. Milli Gandini, un'artista femminista dal marxismo al PSI (1975–1990),* "Palinsesti", 2021, n. 10, vol II, p. 104. Per una panoramica più generale sull'attività artistica di Gandini Cfr: Milli Gandini, Mariuccia Secol, *La mamma è uscita. Una storia di arte e femminismo*, DeriveApprodi, Roma, 2021.

633 Sulla pertinenza del termine riflusso in riferimento al percorso artistico di Gandini si rimanda a: Jacopo Galimberti, *Gli applausi li voglio comunque. Milli Gandini, un'artista femminista dal marxismo al PSI (1975–1990),* op.cit.

634 Melissa Garzonio, *Nel Gallery d'arte le canzoni lasciano spazio al cinema*, "Corriere Della Sera", martedì 5 febbraio 1991, p. 44.

635 Jacopo Galimberti, *Gli applausi li voglio comunque. Milli Gandini, un'artista femminista dal marxismo al PSI (1975–1990),* op.cit., p.111

636 Gandini nel 1990 si presenta nelle liste del Partito Socialista per sostenere la candidatura di Paolo Pillitteri a Sindaco di Milano. *Ibidem*.

Gandini[637]. La mostra riflette sulla notte come condizione e spazio esistenziale diverso dal giorno, capace di trasformare la percezione del quotidiano e far apparire, sotto una diversa luce, i suoi oggetti[638]. È in primo luogo il Gallery stesso, con la sua sola attività di notte, ad essere il "vero e proprio oggetto notturno come contenitore con tutto il suo contenuto", l'arredamento, le opere e gli stessi frequentatori, "che vanno a vedersi diversi nella notte"[639]. La vita notturna costituisce infatti anche una nuova dimensione espressiva della contemporaneità, rappresentando una sfera che sfugge alla consueta routine quotidiana e che offre opportunità di rivelazione e trasformazione anche agli individui. "In un'epoca insonne […] ci vediamo nel nostro sogno di luce, illuminati collettivamente da insegne al neon piuttosto che dalle ideologie, a raccontarci, in mancanza di Storia, inconsistenti storie astrologiche, esoteriche, inizi, tentativi, sfaccettature. Urleremmo forse grandi concetti nell'assordante rock? Qui il filo invisibile con cui ci si lega è la sordità e l'incomprensione reciproca; rimane la contemplazione collettiva della luce. […] Che sia l'arte la luce, l'oggetto notturno e noi o le nostre storie imaginate e le storie altrui?"[640].

Sono numerosi i protagonisti riconosciuti del mondo delle arti e del design che vengono invitati da Gandini a riflettere su questo aspetto trasformativo della notte; spiccano i nomi di Ugo La Pietra, Bruno Munari, Cinzia Ruggeri, Denis Santachiara e Nanda Vigo, accanto ai quali sono presentati più giovani artisti come Ivo Bonacorsi, Luigi Carboni, Elena Giorcelli e Massimo Kaufmann, andando così a generare un dialogo aperto e sfaccettato che abbraccia anche un'eterogeneità di approcci e ricerche[641].

In questo senso, *Oggetto Notturno* è rappresentativa degli orientamenti espositivi della galleria negli anni immediatamente successivi con una ricca programmazione caratterizzata dalla volontà di mescolare linguaggi diversi, coinvolgere artisti di rilievo, collaborare con gallerie internazionali e dare spazio ad artisti e critici emergenti. Si inserisce in questo interesse per la situazione italiana più contemporanea *La mostra non mostra*, presentata dal 4 al 21 ottobre 1989 e affidata al critico Giulio Ciavoliello che decide di coinvolgere alcuni giovani nomi della scena milanese: Mario Airò,

---

637 La mostra inaugurale, intitolata *Prefigurazioni*, apre il 20 marzo 1989 e vede la curatela di Tommaso Trini. In esposizione le opere di Donata d'Atistal, Daniel Maillet, Marcello Mazzella e Enzo Rullo.

638 Testo di Milli Gandini, in *L'Oggetto Notturno*, op.cit. senza pagina

639 *Ibidem.*

640 *Ibidem.*

641 Gli artisti in mostra sono: Ivo Bonacorsi, Luigi Carboni, Maurizio Colantuoni, Valerio Coppola, Angelo Cortesi, Roberto Di Filitto, Beppe Di Giuli, Innocente Gandini, Elena Giorcelli, Ezio Grisanti, Massimo Kaufmann , Ugo La Pietra, Corrado Levi. Luca Lischetti, Nataly Mayer, Anna Mari, Marcello Mazzella, Michelangelo Jr, Davide Mosconi, Bruno Munari, Vittorio Orsenigo. Laura Panno, Patrizia Pataccini. Stefano Pizzi, Cinzia Ruggeri, Enzo Rullo, Denis Snatachiara, Elio Santarella, Franco Scarpati, Toncelli & D'Arrigo, Carla Venosta, Nanda Vigo.

Maurizio Arcangeli, Vincenzo Buonaguro, Maurizio Cattelan, Roberto. O. Costantino, Stefano Dugnani, Simonetta Fadda, Antonella Ortelli, Aldo Rocco, Bernhard Rüdiger, Tommaso Tozzi, Luca Vitone. Come suggerito dal titolo, l'esposizione mira a eludere l'idea tradizionale di mostra, mettendo in discussione la visibilità implicita delle opere; queste si presentano come interventi nell'ambiente, spesso di natura minima e difficili da individuare, estendendosi al bar, alla discoteca, e ai bagni. Per esempio, Mario Airò presenta, sulla finestra del locale, una riproduzione di *Fresh Widow* (1920) di Marcel Duchamp, mentre Rüdiger realizza un'opera nascosta nel muro vicino al bar, un'impronta del suo viso esito di una serie di riproduzioni: un calco negativo del suo volto in gesso, dal quale poi produce un positivo. Successivamente, da questo positivo, viene generato un nuovo negativo, che viene infine murato nel luogo dell'installazione. L'effetto risultante è una sorta di "tripla distanza"[642] dalla presenza reale di Rüdiger sul luogo dell'inaugurazione, poiché la sua impronta è riprodotta e murata, portando a una riflessione sull'idea di presenza e assenza fisica. Tommaso Tozzi partecipa alla mostra utilizzando il nome di una libreria di volumi d'arte, Art Books; all'interno del bar della galleria, su uno scaffale accanto alle bottiglie dei liquori, l'artista fa collocare un monitor televisivo che trasmette in continuo la pubblicità di Art Books e della mostra stessa. Durante la pubblicità, per un brevissimo istante di sessantesimo di secondo, appare la scritta "Ribellati", quasi impercettibile, come un disturbo minimo del video, creando un effetto subliminale[643]. Anche nel catalogo della mostra, accanto al nome della libreria, compare un logo grafico che ripropone la scritta "Ribellati" semicancellata. Inoltre, nella pagina dedicata all'intervento di Tozzi, egli inserisce la pubblicità della mostra con l'elenco degli artisti, includendo la scritta di Art Books con il relativo logo. Ancora, Dugnani posiziona due forme simmetriche ai lati del camino, utilizzando una pietra simile a quella del camino stesso, creando così un effetto che suscita il dubbio se siano parte integrante della struttura o meno[644]. Costantino mette a disposizione del pubblico sui tavoli alcuni libri come normali riviste da sfogliare. Ancora, Cattelan pratica un piccolo foro nella porta del bagno delle donne, mentre, Buonaguro espone una bibbia, accompagnata da un segnalibro costituito da una banconota da diecimila lire.

In una recensione pubblicata su "Juliet", Gabriele Perretta osserva in modo interessante che la "non-mostra" è una risposta all'atteggiamento di "sightseeing" (osservazione distratta) che caratterizza le vivaci kermesse notturne frequentate dai giovani mondani[645]. Pur manifestando un certo grado di

---

642 Conversazione con Bernhard Rüdiger, 28 febbraio 2024.

643 Conversazione con Tommaso Tozzi, 13 febbraio 2024.

644 Giulio Ciavoliello, *Dagli anni '80 in poi. Il mondo dell'arte contemporanea,* op.cit., p.103.

645 Gabriele Perretta, *Recensione*, "Juliet", n. 46, febbraio 1990, p. 56.

evasività, la galleria d'arte non può essere ignorata, perciò la pratica della non-mostra consiste nel lavorare sulla "dissimulazione e mimetizzazione", trasformando lo spazio espositivo in un'opera d'arte. In questo senso, la non-mostra diventa un "esercizio delle energie psichiche dell'artista" con l'obiettivo di far sparire il prodotto artistico, unificando il suo valore distintivo in una sorta di dissoluzione nell'ambiente circostante[646].

Questa natura per così dire 'situazionista' della mostra è suggerita anche dallo stesso catalogo che la accompagna, in cui la scelta non è quella di presentare la riproduzione fotografica degli interventi o un'immagine di altri lavori, bensì di intervenire ogni artista su una diversa pagina, considerando il catalogo come un ulteriore spazio su cui agire[647]. La pubblicazione fa parte della serie di cataloghi che accompagnano l'attività del Gallery fin dalla sua apertura e presentano tutti una precisa veste grafica concepita da Gianni Sassi: su ogni copertina, si trova in blu la scritta 'Gallery' affiancata dal logo, costituito da una mano ottocentesca che indica con il dito all'interno di un piccolo cerchio che cambia colore a ogni mostra, mentre al centro è di volta in volta riportata l'indicazione dell'appuntamento di riferimento.

Nel mese successivo, l'8 novembre 1989, si tiene la mostra *Comodosa, Scattosa, Risparmiosa*, a cura di Angela Vettese, in cui sono coinvolti gli artisti del gruppo di Lazzaro Palazzi. In questa particolare mostra, gli artisti, anziché presentare le opere all'interno del locale, decidono di posizionarle su ognuno dei loro veicoli, parcheggiati a spina di pesce all'ingresso. Da qui la scelta del titolo che richiama lo slogan pubblicitario della Fiat Panda del 1984. L'azione è circoscritta alla serata di inaugurazione mentre durante la notte, gli artisti smontano le opere e se ne vanno. Amici e conoscenti sono invitati a immortalare l'evento con alcune Polaroid istantanee, che vengono successivamente affisse alle pareti della galleria, diventando così l'unico segno tangibile del passaggio degli artisti[648].

Tra i momenti che segnano la storia dello spazio espositivo e che ne rivelano maggiormente la convivenza tra arte e costume è da ricordare "la provocatoria conversazione di uno tra i critici più anticonvenzionali"[649], Achille Bonito Oliva, organizzata nell'aprile del 1990 nel corso di una mostra personale della stessa Gandini. Si tratta di un intervento fissato per dopo la mezzanotte, a cui si può partecipare solo su invito e che si tiene al piano inferiore rispetto al ristorante, nello spazio solitamente adibito alla discoteca. Tra alcuni spettatori in piedi e altri che si siedono sui cuscini resi

---

[646] *Ibidem*.

[647] *La mostra non mostra*, (Milano, Gallery, 4 – 21 ottobre 1989), s.e., Milano, 1989.

[648] La mostra delle polaroid si tiene dal 8 novembre – 2 dicembre 1989.

[649] Pierluigi Panza, *A letto la pittura è molto più chiara*, "Corriere della Sera", giovedì 12 aprile 1990.

fosforescenti dalle luci, vi sono galleristi come Gino Di Maggio ed Emilio Mazzoli ma anche artisti quali Mimmo Germanà e Aldo Mondino. L'incontro si apre con Bonito Oliva che affronta il tema della notte come momento della disattenzione, per poi continuare il suo intervento sdraiandosi su un letto posto in fondo al locale, senza giacca e con un sigaro in mano, in un momento di finta intimità con il suo pubblico dove le parole divengono il pretesto per fare intrattenimento. A seguirlo sul materasso è infatti anche Pierre Restany, assiduo frequentatore del Gallery, in un siparietto che poco ha a che fare con le grandi questioni dell'arte e che verte piuttosto sui toni dell'assurdo e della provocazione in cui "si finisce per interrogare la luna, e per discutere se sia più facile fare l'amore sui treni italiani di giorno o quelli francesi di notte"[650]. A un tale momento di spettacolarizzaione dell'arte, segue una particolare apertura della galleria al panorama artistico d'oltreoceano attraverso *Taking the picture. Photography and appropriaton,* una mostra che coinvolge realtà e artisti di calibro internazionale, a riaffermare la commistione tra cultura alta e bassa che connota lo spazio: curata dalla figlia di Gandini, Manuela – che l'anno precedente, dal 17 aprile al 16 maggio, aveva già curato una mostra fotografica presso il Gallery dal titolo *Camera Chiara*[651] – l'esposizione è presentata inizialmente, dal 7 al 28 aprile 1990, nella galleria di Leo Castelli a New York per poi essere riallestita, dal 16 maggio al 16 giugno, negli spazi del Gallery[652]. Ad essere esposte sono le opere di Sarah Charlesworth, Joseph Kosuth, Luise Lawler, Sherrie Levine, Allan McCollum, Robert Raushemberg, Mike And Doug Start e Andy Warhol, in un percorso che vuole riflettere sull'appropriazione di lavori e immagini altrui attraverso il mezzo fotografico, prassi assai diffusa nel contesto d'oltreoceano, problematizzando il rapporto tra copia e originale. Sulle origini della mostra la curatrice spiega: "Nonostante il generale approssimarsi di un orizzontale panorama omologante, nell'appropriazione fotografica ciascun artista ha un'identità precisa e inconfondibile. La scelta degli artisti è avvenuta infatti secondo criteri di differenziazione del tipo di opere, sia in senso concettuale che formale e strutturale poiché, ogni appropriazione presuppone a priori un insieme di riferimenti culturali entro una provvista grammaticale e stilistica che si manifesta nella scelta dell'oggetto preso tra la sconfinata e ultramillenaria popolazione delle immagini. Gli elementi analitici strutturanti la mostra sono, nella loro complessità, determinati da alcune variabili: a) i moventi delle scelte (epoca, artista, opera), b) l'atteggiamento critico (aggiunte e sottrazioni di

---

[650] *Ibidem.*

[651] *Camera Chiara*, (Milano, Gallery, 17 aprile al 16 maggio 1989), s.e., Milano, 1989. Partecipano gli artisti: Rino Incardona, Nataly Maier, Michelangelo Jr, Marco Moschini, Enzo Umbaca, Silvio Wolf.

[652] *Taking the picture. Photography and appropriaton,* (New York, Leo Castelli, 7 – 28 aprile 1990. Milano, Gallery, 16 maggio – 16 giugno.), s.e., Milano, 1990.

senso), c) ciò che è stato scartato, d) citazione dichiarata o citazione negata, e) la manipolazione fotografica e gli effetti del cambiamento di status fisico di un opera"[653].

Questi stretti rapporti con gli Stati Uniti sono resi possibili grazie al ruolo ricoperto in quel momento dalla stessa Manuela Gandini, che gestisce i rapporti internazionali nell'ambito dell'arte contemporanea per il Ministero degli Esteri assistendo l'allora Ministro Gianni De Michelis[654]. A questa data Manuela si è da poco laureata in Architettura al Politecnico (1989) e si destreggia nel mestiere di critica d'arte e curatrice, attività a cui si interessa già negli anni universitari. Un tale incarico al Ministero lo ottiene però per la vicinanza della madre al Partito Socialista, in particolar modo per la sua amicizia con la prima moglie di De Michelis, Francesca Barnabò De Michelis, che con Gandini condivide il passato da femminista avendo militato nella redazione de "Le operaie della casa"[655]. Sono ancora i rapporti internazionali di Manuela a permettere una mostra itinerante come *Take Over* a cura sua e di Loredana Parmesani presentata nella galleria Diagramma di Inga Pin nell'ottobre 1990 e nei mesi di novembre e dicembre presso Krygier Landau Gallery di Los Angeles e il Gallery Night di New York, trasferitosi per l'occasione da Milano agli Stati Uniti in uno spazio affittato.[656] La mostra insiste sul rapporto tra arte e mercato, coinvolgendo alcuni artisti, come Marco Cingolani e Maurizio Cattelan tra gli altri, la cui ricerca riflette sulla nuova ingerenza di quest'ultimo, sul valore economico delle opere e più in generale sul sistema capitalistico.

A questa data, la sede del Gallery Night in Viale Certosa ha chiuso i battenti per concentrare la sua attività esclusivamente nella sede del Gallery Day, inaugurato in Viale Maino 26 nel giugno del 1990. Come suggerisce il nome, il Gallery Day opera negli orari consueti di apertura di una galleria. Inizialmente, si verifica una fase di coesistenza tra il Gallery Night e il Day quando negli spazi di quest'ultimo si tengono mostre come *Carta Bianca*, personale di Enzo Rullo dal 15 maggio al 15 giugno 1990, e *Birds*, personale di Alberto De Braud, dal 25 giugno al 7 luglio 1990. Tuttavia, già con la personale di Michelangelo Jr., figlio di Milli Gandini, dal 2 ottobre al 10 novembre 1990, la galleria si consolida come esclusivamente diurna e si limita alla sola sede di Viale Maino.

La galleria è inoltre registrata adesso come una società S.r.l, un'attività commerciale riconosciuta gestita da Milli Gandini e con cui quest'ultima si identifica firmandosi Gallery S.r.l anche in veste

---

653 Manuela Gandini, T*aking the picture,* in *Taking the picture. Photography and appropriaton,* op.cit., senza pagina.

654 Conversazione con Manuela Gandini, 7 giugno 2023.

655 Jacopo Galimberti, *Gli applausi li voglio comunque. Milli Gandini, un'artista femminista dal marxismo al PSI (1975–1990),* op.cit., p.104. Conversazione Manuela Gandini, 7 giugno 2023.

656 È importante notare che Milli Gandini e Luciano Inga-Pin oltre a collaborare n diverse occasioni, hanno un rapporto di amicizia e stima,In particolare, si ricorda la mostra tenutasi dal 9 febbraio al 5 marzo 1988, in cui Luciano Inga-Pin presenta nove opere inedite di grande formato realizzate da Gandini. Per l'evento è pubblicato un catalogo contenente testi di Tommaso Trini e Rossana Bossaglia.

d'artista. Il progetto di Gandini, evoluzione per così dire naturale del suo impegno nello spazio, rientra nel cosiddetto fenomeno delle Ditte, nuovi soggetti artistici che operano ribaltando i termini della gestione del lavoro artistico, utilizzando la galleria, il museo e la critica non solo come strumenti per esporre opere d'arte, ma anche come mezzi artistici in sé[657]. È in questa veste che Milli Gandini si presenta nella già citata *Take Over*, a fianco di un progetto artistico analogo quale la *Banca di Oklahoma*[658]. Per l'occasione presenta *GALLERY's Handsome Management Consulting,* insieme di alcuni ritratti fotografici, scattati da Fabrizio Garghetti e Fabio Petroni, di figure del settore economico–finanziario gravitanti intorno alla galleria. Nel catalogo, composto da tre sezioni corrispondenti alle tre mostre, viene inoltre inclusa la documentazione degli scambi, dei prezzi e delle contrattazioni sia con le gallerie che tra gli artisti, trasformando così l'economia stessa in un'opera d'arte.

Dal 23 gennaio al 23 febbraio 1991 si tiene presso il Gallery Day la personale di Nanni Balestrini *Enveloppes*, con lavori realizzati dall'artista negli ultimi tre anni utilizzando contenitori e materiali da imballaggio. Si tratta dell'ultima mostra ospitata nella sede di Viale Maino perché, nel febbraio dello stesso anno, il Gallery cambia nuovamente sede, trasferendosi prima al numero 60 di Foro Bonaparte e poi nei pressi del Duomo, in via Crocefisso 13, all'interno dell'edificio precedentemente di proprietà dell'imprenditore Giovanni Fabbri[659]. In questa nuova sede, il Gallery sfrutta anche la sala di proiezione privata situata al piano sotterraneo, ampliando le proprie attività espositive con la proiezione di film strettamente legati al contesto artistico. Un esempio di questa nuova pratica è rappresentato dal documentario-intervista di Claude Berri a Leo Castelli, che segna l'inaugurazione di questa nuova attività[660].

La vitalità del Gallery come spazio espositivo si è ormai esaurita; sempre meno luogo fisico e sempre più espressione/mezzo artistico di Gandini, lo si ritrova nel luglio 1992 ad esporre come sigla nella personale *Ex oggetti* allo Studio D'Ars[661] dove opere d'arte, per lo più multipli, vengono vendute a basso prezzo perché, spiega Gandini, "lavoro sul concetto dell'economia, utilizzo gli

---

[657] Questa tendenza viene teorizzata da Loredana Parmesani. Cfr: Loredana Parmesani, *Arte & co. Dal concetto all'avviamento*, Milano, Politi, 1993.

[658] Si tratta della trasformazione del Teatro di Oklahoma in *Banca di Oklahoma* (1988), che nel 1990 viene regolarmente costituita col nome di Oklahoma S.r.l. Dei quattro soci fondatori, l'unico artista è Spoldi. Cfr: Sara Fontana, *Banca di Oklahoma: le incredibili avventure di una finanza patafisica dal 1968 a oggi*, "Ricerche **di** S/ Confine", VIII, 1 (2017), pp. 62.87.

[659] Melissa Garzonio, *Nel Gallery d'arte le canzoni lasciano spazio al cinema*, "Corriere Della Sera", martedì 5 febbraio 1991, p. 44.

[660] *Ibidem.*

[661] La galleria è situata in via Sant'Agnese 12/8.

artisti come ‘materiale’ per una composizione e l’opera d’arte si realizza nel momento in cui qualcuno la compra e io gli do la ricevuta”[662]. Alle pareti, le opere d’arte sono disposte a blocchi, potremmo dire come un inventario per la vendita: una grafica di Marcel Duchamp dedicata ad Arturo Schwarz si trova accanto a un disegno di Cingolani eseguito sulla prima pagina del “Corriere della Sera” datato 1 settembre 1939[663]. C'è poi il settimanale sexy “La coppia moderna” con un intervento di una giovane artista, Maria Ancilla Tagliaferri, che attenua le immagini inserendo opere d’arte. Ancora, si può vedere un cartoncino pieghevole con l’opera *Rauss* di Cattelan e un disegno di Bernard Venèt sopra a un foglio di "Lotta Poetica”, un gioco di accostamenti che dà vita a un'opera d’arte nuova, in cui il percorso per la vendita e l’atto stesso della vendita sono intrinsecamente legati al suo valore.

3.3. Il nuovo ruolo dei privati

Nel 1987, il sindaco Paolo Pillitteri e l’assessore alla cultura Luigi Dadda presentano il *Progetto culturale per Milano*, un programma ambizioso che non si limita a elencare semplicemente una serie di iniziative “ma un più ambizioso disegno, che investe tutti i settori della vita pubblica”[664]. Secondo il primo cittadino la città “deve, essere affidata agli artisti, agli urbanisti, agli architetti, a quanti per antiche tradizioni hanno saputo tramandarci un patrimonio culturale che oggi scopriamo essere la vera ricchezza dell’Italia”[665].

Le “linee di sviluppo” comprendono vari settori, dall’arte allo spettacolo, dall’architettura al design, dalla moda alla creazione di contenuti digitali. Tuttavia, per realizzare progetti di ampia portata sono necessarie strutture adeguate non disponibili e presenti in città, di conseguenza si apre il dibattito sulla ristrutturazione di edifici storici e sulla costruzione di nuovi spazi. Particolare attenzione è riservata alla possibile creazione di un vasto centro culturale polivalente in piazza Sant'Ambrogio, da ottenere attraverso la trasformazione di una ex caserma militare vicino all’Università Cattolica del Sacro Cuore. Il progetto, noto anche come “Beaubourg”[666], richiamando esplicitamente il celebre Centre Pompidou di Parigi, mira a ospitare le migliori espressioni

---

[662] Marina Martorana, *L’arte in offerta speciale*, “Corriere Della Sera”, mercoledì 1 luglio 1992, p. 39.

[663] *Ibidem.*

[664] *I sogni culturali di Palazzo Marino*, “Il Corriere Della Sera”, 3 luglio 1987.

[665] *Ibidem*.

[666] Gian Luigi Paracchini, *Il Beaubourg delle perplessità*, “Il Corriere Della Sera”, 12 febbraio 1987.

artistiche, spaziando dalle antiche civiltà all'arte moderna, dal teatro alla televisione, dalla musica al cinema, dalla moda alla pubblicità e all'informatica.

Nel corso della presentazione, a coloro che si chiedono se il Comune sarà in grado di realizzare un programma così ambizioso e costoso, Pillitteri e Dadda rispondono lapidari: "dove non arriva il pubblico interviene il privato"[667]. Già l'anno precedente a Milano, a Villa Reale, si era tenuto un convegno sul neomecenatismo sottolineando come il finanziamento privato delle iniziative culturali non ne comprometta il valore[668].

In effetti, negli anni Ottanta, il rapporto tra il Comune e le realtà private si intensifica notevolmente, rappresentando un momento di trasformazione nella gestione e promozione del patrimonio culturale.

Le risorse finanziarie provenienti dal settore privato, ad esempio tramite le sponsorizzazioni, giocano un ruolo cruciale nella realizzazione di progetti espositivi ambiziosi. Inoltre, nuovi attori privati si affiancano alle funzioni pubbliche tradizionalmente associate alla gestione culturale. Questo fenomeno è particolarmente evidente nel contesto milanese, dove anche la mancanza di un vero e proprio museo di arte contemporanea incentiva la partecipazione attiva di soggetti privati nella promozione e gestione delle espressioni artistiche contemporanee.

A tal proposito, l'ex area dell'Ansaldo, che sul finire degli anni Ottanta mantiene la sua vocazione espositiva, diviene presto un'opzione allettante per la possibile istituzione di un museo; da una parte c'è la proposta di trasferirvi il nucleo più recente delle collezioni del CIMAC[669], dall'altra la richiesta del gallerista Enzo Cannaviello al Comune di crearvi un museo privato dedicato esclusivamente alla pittura[670]. In questo caso la collezione spazierebbe da Fautrier e Dubuffet, a Franck Stella e Warhol, fino a comprendere anche esponenti della Transavanguardia, rappresentando una risposta alla percepita mancanza di rappresentanza di tali espressioni nei musei esistenti, spesso orientati maggiormente verso l'arte povera. Nell'idea del gallerista sarebbe inoltre un modo per soddisfare il desiderio dei collezionisti di mettere a disposizione delle istituzioni cittadine o statali le loro raccolte, cosa finora mai accaduta.

La proposta prevede la creazione di un museo gestito sotto forma di società per azioni, in cui le opere d'arte costituiscono il capitale e i collezionisti agiscono come soci. Sebbene non venga

---

667 *I sogni culturali di Palazzo Marino*, "Il Corriere Della Sera", 3 luglio 1987.

668 *Ibidem*.

669 A dichiararlo è la direttrice della Civiche Raccolte Mercedes Garberi nel corso di un'intervista. *In questo museo c'è aria di Europa*, "Italia Oggi", 6 gennaio 1990.

670 *Cannaviello*, "Il Giornale dell'Arte" n. 83, novembre 1990, p. 7.

realizzato, il progetto indica un significativo mutamento nella percezione dei rapporti tra enti privati e cultura.

Uno dei primi esempi di tali nuove collaborazioni è rappresentato dal recupero del Palazzo delle Stelline, situato in corso Magenta, di proprietà del Comune. L'intervento avviene durante la giunta Tognoli, che stipula un accordo con il Credito Valtellinese per la riqualificazione di un'ala dell'edificio delle ex-Stelline, precisamente il chiostro di Corso Magenta 59[671]. Nel quadro di questa collaborazione, il Credito Valtellinese finanzia l'intero recupero del chiostro, riservandosi una parte significativa della superficie per la propria sede, mentre le restanti aree vengo messe a disposizione dei soggetti indicati dal Comune.

Nel 1986, il Comune di Milano e la Regione Lombardia aprono la Fondazione Stelline, con Tognoli come fondatore e primo Presidente fino al 1992, con l'obiettivo di preservare il Palazzo e promuovere iniziative socio-economiche e culturali di rilevanza nazionale ed internazionale, concentrandosi soprattutto sull'arte contemporanea.

Il 22 gennaio 1987, nel refettorio delle Stelline, sede del Credito Valtellinese, inaugura la mostra *Andy Warhol. Il Cenacolo*[672]. Nel 1984, il collezionista, gallerista e curatore di origine greca Alexander Iolas chiede infatti a Warhol di lavorare sul tema dell'*Ultima Cena* di Leonardo Da Vinci per una mostra da realizzarsi nel Refettorio del Palazzo delle Stelline, a pochi metri di distanza dal celebre Refettorio di Santa Maria delle Grazie, dove è conservato l'affresco rinascimentale. Utilizzando una fotografia in bianco e nero e un'illustrazione enciclopedica del Cenacolo di Leonardo, Warhol produce nel 1986 quasi 100 variazioni sul tema[673]. La mostra non solo consolida la collaborazione tra enti pubblici e privati, ma diviene anche l'inaugurazione della Galleria del Credito Valtellinese, di cui Iolas è direttore artistico.

Nel gennaio 1989, nella medesima sede, si svolge il premio promosso da Saatchi & Saatchi Advertising destinato agli artisti residenti in Italia, con un'età non superiore ai 35 anni. Il premo mira a promuovere giovani talenti attraverso canali non convenzionali, inserendoli in modo autorevole nel contesto culturale nazionale e internazionale. L'azienda, particolarmente sensibile al panorama artistico, è guidata da Maurice e Charles Saatchi, quest'ultimo riconosciuto come il

---

671 La vicenda è dettagliatamente raccontata in: Carlo Tognoli, *Il recupero delle Stelline e il Credito Valtellinese*, in *Cultura come terapia*, op.cit., pp. 114-115.

672 *Warhol. il Cenacolo,* (Milano, Palazzo delle Stelline, l 22 gennaio - 21 marzo 1987), a.c.. di Alexandre Iolas, Milano, Philippe Daverio, Mondadori, 1987.

673 Si rimanda in generale all'intervista rilasciata in questa occasione dall'artista a "Flash Art". Paul Taylor, *Andy Warhol*, "Flash Art" n.137, febbraio marzo 1987, pp. 34-36.

collezionista più influente del periodo[674]. L'istituzione di un premio internazionale a Milano evidenzia come, a questa data, la città sia considerata da una prospettiva esterna una vera e propria capitale culturale.

L'iniziativa è curata dall'artista Phoebe Tait con la collaborazione di Gregorio Magnani, critico italiano residente a Londra. Complessivamente partecipano al concorso 1040 artisti, di cui quaranta sono selezionati per esporre le proprie opere nella mostra presentata nel refettorio delle Stelline, messo a disposizione per l'occasione dal Credito Valtellinese. Tra questi partecipanti, solamente tre sono premiati, ciascuno con un premio di 10 milioni di lire. La giuria è composta da giovani critici e artisti, tra cui Pino Spagnulo, Angela Vettese, Alberto Garutti, Marco Meneguzzo e lo stesso Magnani. Il loro compito è selezionare i 40 artisti partecipanti, tra cui spiccano figure come Arienti, Kaufmann, Cingolani e Pezzi. Le decisioni relative ai premi e alle menzioni d'onore sono invece affidate a figure come Giuseppe Panza di Biumo, Philippe Daverio, Helena Kontova, Norman Rosenthal, Dan Cameron, Christos Joachimides e Phoebe Tait. A vincere sono Gabriele Di Matteo, Sergio Fermariello e Carlo Ferraris, mentre vengono segnalate le opere di Christine Brandi, Umberto Cavenago e Nobuko Maeyama.

Nel testo presentato in catalogo, Magnani cerca di posizionare questi artisti in un contesto internazionale, sostenendo che, indipendentemente da dove lavorino, dimostrano una familiarità con gli sviluppi al di fuori dell'Italia[675]. Ancora, sostiene che le questioni affrontate e, ancor più importante, la prospettiva adottata da questi artisti, sono già inserite nell'ambito dell'arte internazionale. Se questa può essere considerata, come afferma Magnani, "una ragionevole ipotesi sul futuro della nostra arte", allora può essere interessante considerare l'immagine che la mostra restituisce attraverso la recensione della giornalista americana Shaun Caley sulle pagine di "Flash Art"[676]. Nella recensione l'esposizione è messa in stretta correlazione con la mostra organizzata da Levi, *Aspetti della giovane arte italiana*[677] evidenziando "un segno della rizomatica (non) direzione

---

[674] Nel 1985, Charles Saatchi inaugura anche uno spazio visitabile su appuntamento. The Saatchi Gallery apre i suoi battenti a Boundary Road, St John's Wood a Londra, in una vecchia fabbrica di vernici di 30.000 metri quadrati. Qui espone opere della sua collezione in un contesto museale privato, delineando un'immagine di sé sia come appassionato collezionista sia come figura attivamente coinvolta nella diffusione della cultura. Cfr: *History of the Saatchi Gallery*, London United Kingdom, Booth-Clibborn Editions, 2011.

[675] *Premio Saatchi & Saatchi per giovani Artisti*, (Milano, Refettorio delle stelline, gennaio - febbraio 1989), s. p.

[676] Shaun Caley, giornalista per "Flash Art", trascorre un anno a Milano e nel 1989 si trasferisce a Los Angeles. Nel dicembre 1989, insieme al marito Stuart Regen, che aveva lavorato per Rudolf Zwirner a Colonia ed era molto legato a diversi artisti tedeschi, nonché a quelli con cui era cresciuto essendo il figlio di Barbara Gladstone, apre la Stuart Regen Gallery. Shaun Caley, *Premio Saatchi & Saatchi*, "Flash Art" n. 149, aprile - maggio, 1989, p. 82.

[677] *Spunti di Giovane Arte Italiana*, è presentata in anteprima il 19-20-21 novembre 1987 nello studio di Corrado Levi a Milano e successivamente presentata a gennaio-febbraio 1988 presso la Galleria Buades di Madrid.

dell'arte italiana attuale, il Premio è un'indicazione ancora più grande del suo effetto dispersivo"[678]. In questo senso, si rivela una "situazione polifonica" evidente nei quaranta artisti partecipanti, i quali, a detta di Caley, non raggiungono risultati particolarmente sorprendenti. La gamma esposta spazia dal pedante Neo-Espressionismo al realismo neo-pop, al Neo-Concettuale, alla nuova Arte Povera, neo-Minimal, neo-Metafisica, e così via. La realizzazione di questa mostra rappresenta per Caley un cambiamento per il sostegno offerto ai giovani artisti italiani: "Si può solo sperare che quella che, nella sua prima manifestazione, è stata una cacofonia di sussurri, possa diventare una sinfonia di vigorosi talenti. Ora, ciò di cui questa mostra ha bisogno, è di trovare una voce affermativa (anche se polifonica)"[679].

Il successo di partecipazione al Premio suggerisce immediatamente la possibilità di organizzarlo con cadenza biennale. Grazia Quaroni, nella sua recensione per "Juliet", avanza delle considerazioni su come proprio questa idea del Premio, un tempo strategia diffusa per arricchire le collezioni museali e procedura standardizzata nelle istituzioni culturali, abbia subito nel tempo un declino quasi totale rischiando di diventare un concetto "un po' démodé"[680]. Tale riconoscimento è invece secondo Quaroni un'occasione preziosa, specialmente considerando la scarsità di opportunità espositive per gli emergenti nel mondo dell'arte[681]. Evidenzia infine l'importanza del settore privato in queste iniziative, notando come una volta di più una proposta proveniente da tale ambito abbia ottenuto immediato successo[682].

Come nel caso di Saatchi & Saatchi, il nuovo ruolo delle imprese private nei circuiti culturali è strettamente legato al mercato e quindi al collezionismo. Si tratta di un fenomeno che si diffonde a partire dagli anni Ottanta tra i rappresentanti della borghesia industriale e commerciale, manifestandosi attraverso quello che può essere definito come un nuovo tipo di committenza. Alcune imprese creano progetti dedicati alla promozione artistica e istituiscono fondazioni. In questo scenario, le aziende, soprattutto nel settore della moda, diventano attori economici che considerano l'arte non solo come un'opportunità di investimento vantaggiosa, ma anche come un mezzo per accrescere il proprio prestigio. Nel 1988, la ditta svizzera di orologi Swatch è coinvolta dal gallerista Giò Marconi come sponsor per la mostra *Davvero. Ragioni pratiche dell'arte*, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, Giacinto di Pietrantonio e Angela Vettese, dedicata alla situazione

---

[678] Shaun Caley, *Premio Saatchi & Saatchi*, "Flash Art" n. 149, aprile - maggio, 1989, p. 82.

[679] *Ibidem*.

[680] Grazia Quaroni, *Recensione*, "Juliet" n. 39, dicembre - gennaio 1989, p. 56.

[681] *Ibidem*.

[682] *Ibidem*.

artistica italiana giovanile. La mostra si tiene presso lo spazio privato dell'Osservatorio, un'ampia area di 2500 metri quadri ricavata in una ex tipografia di via Spartaco e adattata per ospitare esposizioni legate all'arte.

Il coinvolgimento della Swatch nella mostra *Davvero* ha un peso rilevante e comporta una serie di problematiche. In questo contesto, richiamare il ruolo della Swatch permette di evidenziare i nuovi legami che si stanno formando in questi anni tra il mondo dell'arte, della creatività e il settore imprenditoriale. L'impatto potenziale di questa collaborazione sull'immagine e sulla percezione dei marchi agli occhi del pubblico *tout court* spinge infatti sempre più le imprese ad aprire le porte agli investimenti culturali. L'interesse della Swatch per l'arte, una delle prime aziende a intraprendere questa strada, ha inizio nel 1985 con il modello di orologio disegnato dall'artista francese Christian Chapiron, noto come Kiki Picasso[683]. Il modello segna l'avvio della serie *Art Special*, una collezione limitata di 140 pezzi, ognuno con leggere variazioni cromatiche. Nel corso degli anni successivi, artisti del calibro di Keith Haring, Valerio Adami, Pol Bury, Pierre Aleschinsky e Tadanori Yokoo sono chiamati a creare la loro interpretazione dell'orologio. È lo stesso studio Marconi a validare questo tipo di produzione ospitando, dal 5 al 17 settembre 1989, nella propria galleria[684] una selezione degli orologi, in concomitanza con l'esposizione *Una mostra per Swatch* presentata a Palazzo Reale a Milano dal 4 al 17 settembre[685].

Ancora, organizzata in uno spazio pubblico a Milano con il sostegno di un'azienda privata, si può ricordare la mostra *Veramente Falso*, tenutasi dal 9 febbraio al 31 marzo 1991 presso la Rotonda Della Besana e promossa dalla Fondation Cartier pour l'art contemporain[686]. La mostra, sponsorizzata dalla maison francese, affronta il tema della contraffazione artistica e commerciale, una questione particolarmente rilevante per Cartier, tra le aziende più colpite da gruppi che imitano i famosi orologi per venderli a prezzi concorrenziali[687]. L'esposizione milanese indaga in modo approfondito e complesso la tematica della copia, coinvolgendo artisti che affrontano il concetto del doppio e della simulazione, come Artschwager, Kosuth, Lavier, Pistoletto, Sturtevant e altri.

---

683 La storia del progetto *Art Special* è raccontata sul sito dell'azienda: https://www.swatch.com/it-it/watches/art-watches/swatch-art-history.html, consultato in data 26 gennaio 1986.

684 *Swatch: orologi fatti ad arte*, "Il Giornale dell'Arte" n. 70, settembre 1989, p. 72.

685 La mostra è segnalata nel calendario de "Il Giornale dell'Arte" n.70 settembre 1989.

686 *Veramente falso*, (Milano, Rotonda di Via Besana, 9 febbraio - 31 marzo 1991) a c. di Madeleine Arzenton, Milano, Mondadori Arte, 1991. La fondazione nasce nel 1984, grazie all'iniziativa di Alain Dominique Perrin, appassionato collezionista, soprattutto delle opere di César, e presidente del rinomato marchio di lusso Cartier. La fondazione inizia la sua attività in una proprietà a Jouy-en-Josas, vicino a Versailles, per poi essere trasferita nel 1994 a Parigi nell'edificio in vetro e acciaio appositamente progettato da Jean Nouvel. Cfr: *Thirty Years for Contemporary Art. Volume 1*, Paris, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2015.

687 Giulio Ciavoliello, *Veramente Falso*, "Flash Art" n.162, giugno/luglio 1991, p. 132.

Già agli inizi degli anni Novanta, l'immagine di Milano subisce una trasformazione; c'è un rallentamento della politica culturale promossa dall'amministrazione dovuto in parte al declino del potere socialista e agli scandali che coinvolgono la Giunta, questioni che relegano la programmazione artistica in secondo piano.

Le fondazioni private, avendo risorse finanziarie indipendenti e una maggiore flessibilità rispetto agli enti pubblici, assumono anche a Milano un ruolo sempre più significativo. Nel 1993, Miuccia Prada, già nota collezionista e a capo dell'omonimo marchio di moda, insieme a Patrizio Bertelli, fonda PradaMilanoArte, poi rinominata Fondazione Prada, con sede nello spazio dell'Osservatorio in Via Spartaco. La fondazione, che inaugura con una grande mostra di Eliseo Mattiacci[688], si afferma rapidamente come uno dei principali punti di riferimento per l'arte contemporanea a livello nazionale. Pochi anni dopo, nel 1996, prende vita anche la Fondazione Nicola Trussardi la cui attività espositiva inizierà solo negli anni Duemila distinguendosi per le sue esposizioni in luoghi insoliti e temporanei della città.

3.4. *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte,* 1988

3.4.1. Un antecedente: *Il cielo e dintorni*

A pochi mesi dalla chiusura di *Geometrie Dionisiache*, dal 30 novembre al 20 dicembre si tiene *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte* presso lo spazio privato dell'Osservatorio. L'esposizione, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev, Giacinto di Pietrantonio e Angela Vettese, offre un quadro della scena artistica contemporanea dalla prospettiva di critici coetanei degli stessi artisti. A partecipare sono Maurizio Arcangeli, Stefano Arienti, Enrico Bentivoglio, Gabriella Casiraghi, Umberto Cavenago, Mario Dellavedova, Salvatore Falci, Stefano Fontana, Anna Homberg, Massimo Kaufmann, Nobuko Maeyama, Amedeo Martegani, Marco Mazzucconi, Pino Modica, Cesare Pietroiusti, Alfredo Pirri e Bernhard Rüdiger.

La mostra nasce, in parte, come una risposta proprio a *Geometrie Dionisiache*. In un articolo di alcuni anni successivo, riflettendo sulle recenti vicende dell'arte italiana, Christov-Bakargiev lo rivela apertamente: "Nella primavera 1988, Lea Vergine gira per l'Italia e sceglie alcuni nomi per la mostra *Geometrie Dionisiache* alla Besana, dopo aver accusato sulla stampa gli artisti italiani giovani di menare "calci all'aria" e di essere troppo poco propositivi. È a questo punto che nasce *Davvero*, una mostra voluta e pensata da alcuni degli artisti nonché da Di Pietrantonio, Vettese e da

[688] Cfr: *Eliseo Mattiacci,* (Milano, 5 maggio-13 giugno 1993), Milano, Charta, 1993.

me stessa; una mostra che ebbe lì per lì ben poca fortuna critica seguita poi da molte mostre personali e da qualche collettiva più specifica. Mentre era in preparazione l'esposizione di Milano, Luciano Pistoi invita due critici Di Pietrantonio e Parmesani a presentare i giovani a Volpaia"[689].

La delusione di alcuni artisti e soprattutto dei critici nei confronti della mostra di Vergine è evidente fin dalla tempestiva recensione di Verzotti: " […] semplicemente Lea Vergine, che non si è mai occupata finora di giovani tendenze italiane, si è fidata troppo del suo gusto personale e troppo poco, diciamo così, dell'oggettività. Quella cosa che ci impone di distinguere fra momenti innovativi e momenti regressivi, grosso modo. Ecco allora una mostra che al primo impatto piace, perché le opere sono scelte con cura (non quelle di Guaita però, viste a Milano poco prima) e insomma la ricerca si vede, ma poi delude perché buona parte dei 23 artisti presenti non è affatto rappresentativa dell'arte giovane oggi in Italia"[690].

Geometrie Dionisiache non convince, poiché viene percepita, sia in termini di selezione artistica che di approccio critico, come poco "rappresentativa" della complessità dell'arte emergente. Tale giudizio negativo è principalmente dovuto al fatto che la mostra si concentra troppo su una scelta formale, ritenuta riduttiva.

In un'intervista successiva con Arienti, particolarmente significativa per la ricchezza di retroscena sugli anni in questione, Angela Vettese ritorna sull'argomento e racconta *Davvero* come una controproposta alla mostra della Besana: "Lea Vergine aveva intuito che una lettura 'italiana' del fenomeno poteva riguardare l'abbandono consapevole di ogni utopia equilibrata, armonica ed apollinea. Lei stessa aveva curato una mostra intitolata *L'Ultima Avanguardia*, in cui aveva affrontato il fenomeno dell'arte programmata e cinetica, dichiarandone la conclusione e l'irripetibilità proprio a causa dell'eccessivo attaccamento dei suoi protagonisti a dogmi estetici, politici e morali che potevano avere senso nei primi anni '60 ma erano diventati obsoleti dopo la rivoluzione culturale degli anni '60. Nonostante queste fondamentali premesse, la mostra curata da Lea Vergine fu oggetto di molte critiche, soprattutto a causa dei dubbi espressi dalla curatrice stessa. Inoltre, molti partecipanti non si riconobbero nella selezione di artisti effettuata da Lea Vergine, che sembrava piuttosto eterogenea e composta più come una campionatura che come una rappresentazione compatta della situazione artistica. Da qui nacquero reazioni che portarono artisti e critici a organizzare mostre come la nuova edizione di Volpaia e *Davvero* a Milano"[691].

---

[689] Carolyn Christov Bakargiev, *Chi li ha visti: Contrappunti nell'Arte Italiana*, "Flash art", n. 158, 1990, p. 128.

[690] Giorgio Verzotti, *Geometrie Dionisiache alla Rotonda della Besana,* "Flash Art", n.145 estate 1988, p. 83.

[691] Angela Vettese, *Un dialogo*, in *Stefano Arienti - Opere*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte, Milano, Skira, 1997, p. 51.

A fronte dell'interpretazione del panorama contemporaneo offerta da Vergine, i critici e gli artisti decidono quindi di organizzarsi per presentare la loro diversa prospettiva.

Prima di *Davvero*, come ricordano Christov-Bakargiev e Vettese, si tiene l'annuale appuntamento organizzato dall'ex gallerista Luciano Pistoi presso il Castello di Volpaia a Radda in Chianti[692]. L'esposizione del 1988, *Il cielo e d'intorni,* sembra rappresentare un primo banco di prova per l'impostazione critica che caratterizzerà anche *Davvero*. Già nel precedente appuntamento toscano del 1987, *Ultime*, Pistoi dimostra un vivo interesse per le nuove tendenze artistiche affidando a Corrado Levi la cura di una sezione speciale chiamata *New Polverone*, allusione all'energia e alla vitalità dell'arte contemporanea. Si tratta di una mostra che come coglie Pier Luigi Tazzi sulle pagine di "Artforum": "doesn't stop with the indication/presentation of certain works but is itself a work, without reducing individual elements to instruments or elaborating a discourse for which they might individually be exemplary illustrations"[693]. La sezione presenta un confronto stimolante tra i giovani artisti italiani e i loro colleghi dell'East Village americano, instaurando un curioso dialogo transatlantico nell'arte emergente. Vengono accostati per esempio Rodney Alan Greenblat e Luigi Stoisa, David Wojnarowicz e Carlo Guaita, Keiko Bonk e Pierluigi Pusole, Judy Rifka e lo stesso Pistoi[694].

L'edizione del 1988, tenutasi dal 10 al 25 settembre, si compone anch'essa di varie sezioni: Tommaso Trini cura *Sui ritratti. Mario Nigro ne parla*, Mauro Pratesi *A Giovanni Colacicchi*, Giulio Paolini presenta l'opera *Il Cielo e Dintorni*. L'ultima sezione, D*a zero all'infinito*, è invece dedicata alle ricerche artistiche più recenti ed è affidata a Giacinto di Pietrantonio e Loredana Parmesani che decidono di coinvolgere trentatrè artisti, tra i quali compaiono quasi tutti coloro presenti anche a *Davvero*[695].

Questa edizione di Volpaia prende il titolo dall'installazione di Paolini ma sembra alludere anche all'aprirsi della mostra al borgo cittadino: mentre le opere di Mario Nigro e le grandi tele di

---

692 Dopo l'avventura con la storica galleria le Notizie, aperta a Torino nel 1958, nel 1982 Pistoi comincia una nuova attività espositiva in Toscana, grazie ad una casa regalata alla famiglia dal padre di Eva Menzio presso Radda in Chianti.

693 Pier Luigi Tazzi, *Corrado Levi. New Polverone. Castello di Volpaia*, "Artforum", n. 4, vol. 25, dicembre 1986, p. 124. Testo tradotto dall'inglese da chi scrive Cfr: *Ultime*, (Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 6 - 21 settembre 1986), I libri della Commenda, 1986.

694 *Ibidem*.

695 *Il Cielo e dintorni*, (Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 10 - 25 settembre 1987), I libri della Commenda, 1987. Gli artisti partecipanti alla rassegna di Volpaia sono: Stefano Arienti, Marco Mazzucconi, Mario Dellavedova, Maurizio Arcangeli, Teatro di Oklaoma, Premiata Ditta, Massimo Kaufmann, Umberto Cavenago, Gabriella Casiraghi, Cesare Fullone, Corrado Levi, Luca Quaranta, Piero Almeoni, Enzo Buonaguro, Bernhard Rüdiger, Marco Cianciotta, Adriano Trovato, Antonio Catelani, Carlo Guaita, Daniela De Lorenzo, Antonio Di Palma, Luigi Stoisa, Nicola Ponzio, Stefano Fontana, Salvatore Falci, Pino Modica, Cesare Pietroiusti, Doriana Chiarini, Antonio Marchetti, Luigi Carboni, Alfredo Pirri, Annie Ratti, Maurizio Colantuoni, Carlo Ferraris, Roberto O. Costantino, Enrico Bentivoglio.

Giovanni Colacicchi sono allestite negli spazi canonici del Castello e della Chiesa della Commenda di S. Eufrosino, l'opera presentata da Paolini delinea i limiti del paese con diciotto bandiere a "fissare il passaggio dei corpi volanti che la nostra memoria affida al vento, disegnatore incaricato di tracciare le linee di un confine, appunto immaginario"[696]. Parallelamente, gli artisti selezionati da di Pietrantonio e Parmesani disseminano le loro opere negli spazi pubblici del borgo, superando le convenzionali restrizioni degli ambienti espositivi e optando, in molti casi, per un'interazione con i luoghi della vita quotidiana. Questo approccio discostandosi dalle pratiche espositive comuni in questi anni, suggerisce un dialogo più diretto e integrato tra l'arte e la quotidianità.

Bernhard Rüdiger presenta *Non torno a casa* un ritratto dell'artista installato all'interno di una fossa appositamente scavata in un prato. L'opera si compone di dodici pannelli quadrati di dimensioni irregolari, uniti tra loro da una struttura in piombo, al centro della quale si trova l'immagine impressa del volto di Rüdiger stesso, realizzata in peltro fuso, che conferisce un'ulteriore grado di profondità visiva. Luca Quartana progetta una struttura di lamiera che funge da recinto, all'interno del quale è collocata una scala così che l'interazione tra la forma chiusa del recinto e la scala aperta, che invita a salire, genera un dialogo visivo e concettuale tra confinamento e liberazione. Massimo Kaufmann realizza *Sperma,* un peso in ghisa da 10 chilogrammi posizionato al suolo, dal quale si i elevano verso il cielo 111 palloncini bianchi raggiungendo un'altezza di circa 5 metri, in un contrasto visivo tra la fissità del peso e la leggerezza dei palloncini. L'opera allude, in questo senso, all'atto creativo sia in ambito artistico che sessuale: la solidità richiama la materialità e la realtà tangibile, mentre i palloncini ascendenti simboleggiano l'energia creativa, l'idea di aspirazione e di ispirazione. Kaufmann lavora sulle forze opposte – gravità e ascensione – per riflettere sulla natura dualistica della creatività umana, in cui gli aspetti fisici e spirituali si intrecciano e coesistono.

Nel cortile, la Banca di Oklahoma realizza un'installazione composta da due sculture di automobili da corsa realizzate con mattoni, *Volpaia GT*, offrendo un paradosso visivo dato dalla presunta velocità dell'automobile a cui si contrappone la staticità e pesantezza del materiale che la costituisce[697]. All'interno della chiesa è presente *Chance di un capolavoro* di Marco Mazzucconi, composta da una lastra di ferro e un'incudine. Come suggerisce il titolo, l'opera rimanda alla potenziale nascita di un'opera d'arte: i due elementi, sono infatti entrambi materiali grezzi e fondamentali nella lavorazione dei metalli, rappresentando quindi la materia prima dell'arte. Attraverso la scelta di questi oggetti semplici e funzionali, Mazzucconi indaga la loro possibile

[696] *Ivi,* p. 6.

[697] Banca di Oklahoma nel 1990, realizza altre tre vetture, le quali vengono battezzate con il nome di *Barone Rosso*, un chiaro omaggio alla celebre Testa Rossa della Ferrari. Sara Fontana, *Banca di Oklahoma: le incredibili avventure di una finanza patafisica dal 1968 a oggi*, "Ricerche di s/confine", op.cit., p. 76.

trasformazione da oggetti di uso comune a mediatori di espressione artistica. In questo caso, la presenza dell'opera nella chiesa aggiunge un ulteriore livello di significato, suggerendo un parallelo tra il processo creativo artistico e un atto quasi spirituale di creazione. Ancora, in una stanza rettangolare voltata a botte, Mario Dellavedova presenta *Soft Pastels*, installazione composta da sessantatré riproduzioni di scatole di pastelli, realizzate mediante la tecnica della serigrafia su ferro verniciato, disposte seguendo un ritmo visivo in file di quattro, cinque e tre. L'opera si offre come una riflessione sull'uso e sul significato dei materiali nell'arte: trasformando le confezioni di pastelli – generalmente percepiti come semplici contenitori di strumenti artistici – in oggetti d'arte autonomi, Dellavedova interroga i mezzi espressivi stessi, in una riflessione sulla materialità e il valore intrinseco degli oggetti di uso quotidiano elevati a opera d'arte.

Nella torre accanto alla Commenda di Sant'Eufrosino Stefano Arienti espone *Palme*, un lungo manifesto traforato (86 x 220 cm), realizzato mediante la tecnica che sviluppa proprio in questi anni, che consiste cioè nell'utilizzo di aghi e altri strumenti per perforare la superficie dei manifesti, seguendo i contorni delle immagini riprodotte. Si tratta di una serie, *Manifesti* che l'artista inizia a realizzare acquistando dai colorifici le giacenze. Si tratta di immagini fotografiche stampate in quadricromia, prive delle connotazioni specifiche della stampa fotografiche e perciò con una qualità della stampa molto casuale e varia. Si tratta di grandi formati aventi per soggetto spesso paesaggi.

Il manifesto, esposto al contrario, si presenta così come una superficie bianca dove i fori delineano l'immagine originale. Queste rappresentazioni, spesso tratte da poster di collezione, sono immagini ben note nella storia dell'arte. È un processo che non solo riproduce l'immagine ma la reinterpreta, attribuendole un nuovo significato.

Gli artisti del gruppo di Piombino scelgono di esporre in un bar del paese realizzando degli interventi site-specific. In questo modo, partecipano a una mostra dedicata alla nuova generazione di cui si considerano parte, ma sottolineando al contempo la loro estraneità e diversità, anche dal punto di vista topografico, rispetto alle altre pratiche artistiche[698].

Pino Modica posiziona un flipper modificato in una delle sale del bar, sostituendo il piano di gioco con una lastra di plexiglass opacizzato con vernice. Durante l'esposizione, il flipper, reso non funzionante dalla mancanza del meccanismo di accensione, mostra le tracce lasciate dall'uso durante i giorni precedenti: la superficie verniciata è scavata dalla pallina, creando un effetto di cancellature e percorsi sovrapposti che lasciano trasparire la luce dal piano sottostante, simboleggiando l'usura e l'interazione con l'oggetto. Cesare Pietroiusti, invece, interviene sulla

[698] Conversazione con Domenico Nardone, 1 dicembre 2023.

porta del bagno del bar, la cui facciata interna è coperta di graffiti, una raccolta di segni e messaggi personali che rappresentano testimonianze di esistenza e l'interazione di chi vi entra. L'opera dell'artista consiste nel riprodurre fotograficamente questo lato e applicarlo sulla parte esterna della porta, rendendo quest'ultima uguale su entrambi i lati. L'intervento riflette sul confine tra spazio privato e pubblico, con il primo ben visibile così da considerare il modo in cui gli ambienti vengono diversamente vissuti e percepiti. Entrambe le installazioni invitano a considerare il rapporto tra oggetti, spazi e le persone che li vivono, secondo l'interesse, tipico dei Piombinesi, per l'indagine sui siti urbani. Ancora, Salvatore Falci presenta fuori dal bar *Dancing* un rivestimento di masonite dipinto di nero di una pista da ballo colorata di una discoteca locale. L'opera è quindi l'esito di un processo che consiste nel ritirare e fissare la masonite al termine della serata, dopo che i ballerini hanno danzato sulla superficie. Durante il movimento vorticoso dei loro piedi, questa viene pulita quasi completamente, lasciando tracce significative solo ai bordi dello spazio, nelle zone meno percorse. Il risultato finale dell'opera vede queste tracce ripulite dai piedi dei ballerini predominare, creando un'immagine che ricorda un grande quadro astratto geometrico e, per la sua posizione, un pannello per le affissioni o una decorazione murale[699]. Nonostante la mancanza visibile del procedimento nell'opera finita e il possibile fraintendimento, l'artista sceglie comunque di esporla poiché in linea con l'approccio sperimentale dell'arte del gruppo dei Piombinesi, che non deve temere di mostrare anche esperimenti non riusciti[700]. In questo caso, l'opera diventa una testimonianza visiva del movimento e dell'interazione umana sulla pista da ballo.

La "festa dell'arte"[701] del 1988 si rivela dunque "più movimentata del solito"[702]. L'appuntamento annuale di Volpaia, originariamente concepito come un incontro informale e conviviale, diviene rapidamente un appuntamento di crescente rilevanza nel panorama artistico italiano, soprattutto per i giovani artisti. I partecipanti, provenienti da varie regioni d'Italia, vi trovano un'occasione preziosa non solo per il semplice incontro e lo stare insieme, ma anche per il confronto e lo scambio

---

699 *Ibidem.*

700 Domenico Nardone ha riferito che, durante una riflessione con l'artista, hanno considerato se fosse opportuno o meno esporre l'opera. Tuttavia, la decisione di presentarla è stata guidata proprio dall'approccio sperimentale fondamentale alla ricerca dell'artista, anche a rischio che potesse essere frainteso come un quadro geometrico. *Ibidem.*

701 *Festa dell'arte a Volpaia*, "Segno", ottobre 1988, p. 19.

702 *Ibidem.*

culturale tra generazioni diverse[703]. In questo senso, la mostra assume un ruolo cruciale nell'incoraggiare il rinnovamento delle pratiche artistiche. Inoltre, si rivela una piattaforma fondamentale per stabilire contatti con figure di primo piano nel mondo dell'arte che, alla fine dell'estate, si riuniscono annualmente nel borgo toscano inaugurando la nuova stagione espositiva. Il clima che si respira è ben restituito da una recensione di Armando Testa pubblicata su "Il Giornale Dell'Arte" con il titolo *Alla Volpaia si ride di più* in cui dichiara che questa "non è come alle altre mostre; intanto vi si arriva dopo ore di macchina e acuti e drammatici momenti di angoscia impazienza sull'autostrada Bologna-Firenze, ma quando si entra nella zona del Chianti con tutto quel verde e quel silenzio ci si stende"[704]. L'opinione di Testa sulla mostra è assai positiva ricordando soprattutto che "alla Volpaia i pezzi belli non mancano, mala cosa più preziosa è l'atmosfera allegra e cordiale che raramente si incontra in una mostra. Merito di Giovanna Stianti, di Luciano Pistoi o del Chianti Classico"[705].

La centralità dell'appuntamento toscano è ben esemplificata anche dall'esperienza dell'importante collezionista torinese, Rosangela Cochrane, che, dopo un periodo di pausa dalle sue attività collezionistiche, si riavvicina all'arte proprio grazie all'invito ricevuto da Pistoi a visitare l'edizione del 1984 di Volpaia[706]. In questa occasione, Cochrane incontra anche Corrado Levi, che la porta a rinnovare la "sfida al futuro"[707], ovvero a investire sulle nuove ricerche artistiche. Rientrata a Torino, instaura così rapporti con i galleristi che promuovono artisti emergenti come Sprovieri, Paludetto, Carbone e Remolino, ampliando la sua collezione con opere di molti degli artisti incontrati a Volpaia, tra cui Zanichelli, Arienti, Pusole, Fullone Aschieri, Guaita, De Lorenzo,

---

[703] A tal proposito si può citare l'appuntamento successivo del 1989, *Arca*, in cui Pistoi convoca artisti di grande notorietà insieme a giovani emergenti. Nella navata della Commenda di Sant'Eufrosino, nelle cantine e in altri spazi del Castello-Fattoria espongono Gianni Piacentino, artisti come Piero Gilardi, Maurizio Mochetti e Enrico Castellani. Questi ultimi condividono lo spazio con due giovani scultori, Maurizio Colantuoni e Carlo Ferraris. Nel podere Coltassala, lungo la strada per Volpaia, Di Pietrantonio, in collaborazione con dieci critici, mette a confronto opere di artisti di diverse generazioni: Carla Accardi e Annie Ratti (curate da Giovanbattista Salerno); Alighiero Boetti e Cesare Pietroiusti (a cura di Daniela De Dominicis); Giuseppe Chiari e Salvatore Falci (curate da Carolyn Christov Bakargiev); Pietro Gilardi e Marco Mazzucconi (a cura di Angela Vettese); Aldo Mondino e Amedeo Martegani (a cura di Elena Pontiggia); Hidetoshi Nagasawa e Massimo Kaufmann (a cura di Francesca Pasini); Luigi Ontani e Stefano Arienti (a cura di Rosma Scuteri); Giulio Paolini e Corrado Levi (a cura di Loredana Parmesani); Vettor Pisani e Alfredo Pirri (a cura di Giorgio Maagliano); Salvo e Pierluigi Pusole (a cura di Giulio Ciavoliello). Cfr: *Arca*, (Castello di Volpaia, settembre 1989), a c. di Luciano Pistoi, Radda in Chianti, Fattoria Editrice Castello di Volpaia, 1989.

[704] Armando Testa, *Alla Volpaia si ride di più*, "Il giornale dell'arte", n.60, ottobre 1988, p. 61.

[705] Giovanna Stianti è la proprietaria del Castello di Volpaia. *Ibidem.*

[706] Giuseppe Risso, *Collezionare i giovani,* "Contemporanea. International art magazine" n. 6, marzo/aprile 1989, pp.72 - 74.

[707] *Ivi*, *74.*

Catelani, Dellavedova, Levi e altri[708]. Ciò illustra chiaramente l'impatto della rassegna nel facilitare connessioni e nel promuovere l'evoluzione del panorama artistico più contemporaneo.

Da zero all'infinito si distingue chiaramente dalla precedente *Geometrie Dionisiache* sia per le premesse di base che per l'atmosfera che cerca di creare. Nonostante le differenze fondamentali, è comunque possibile trarre alcune considerazioni interessanti confrontando le due esposizioni. Concentrandosi sulle ricerche recenti e lontane dall'ambito pittorico, entrambe vedono la partecipazione di alcuni artisti comuni, come Arienti, Mazzucconi, Catelani, De Lorenzo e Guaita. Tuttavia, a Volpaia, i curatori sembrano orientarsi meno verso il discorso formale e più verso il crescente interesse dei giovani artisti per approcci teorici, costruttivi e concettuali. L'esibizione delle opere in spazi aperti e nell'ambiente urbano rappresenta ulteriormente un segnale della tendenza dell'arte a emanciparsi dai luoghi espositivi convenzionali, cercando di instaurare un dialogo più diretto con la realtà e con il pubblico.

Nel suo testo pubblicato nel catalogo della mostra, Di Pietrantonio offre una disamina del recente sviluppo nel panorama artistico contemporaneo, evidenziando in particolare le trasformazioni avvenute negli ultimi tre o quattro anni nell'arte italiana[709]. Identifica un netto distacco dall'enfasi postmoderna sulla riflessione narcisistica e sull'individualità, proponendo invece un orientamento artistico che considera la riflessione su se stessi come una delle molteplici dimensioni dell'arte. Quest'ultima, secondo Di Pietrantonio, diventa così un fenomeno complesso e pubblico, in rapporto diretto con la vita quotidiana.

In parallelo, Loredana Parmesani, nel suo contributo al catalogo, mette in luce il superamento dell'atteggiamento nichilista tipico del postmoderno, sottolineando un rinnovato interesse per temi e pratiche moderniste, come il concetto di progettazione[710]. Attraverso le sue osservazioni, la critica rileva che le opere in mostra manifestano il desiderio delle nuove generazioni di ricollegarsi alla ricerca moderna e al passato, includendo riferimenti a correnti come il neo-concettualismo e il neo-minimalismo. Secondo Parmesani, questo cambio di prospettiva riflette un movimento verso il ristabilirsi di un legame con la storia, in linea con la concezione heideggeriana del tempo, riconoscendo l'ineluttabilità dell'influenza del passato e della cultura temporale.

Le interpretazioni dei due si integrano reciprocamente, evidenziando una transizione nel mondo dell'arte; da un approccio soggettivo e autoreferenziale, tipico dell'arte pittorica dei primi anni del decennio – che Vergine estende anche alle esperienze più recenti criticandole aspramente per la loro

---

[708] *Ibidem.*

[709] Giacinto Di Pietrantonio, *A pochi disinformati*, in *Il cielo e dintorni*, op.cit., p. 3.

[710] Loredana Parmesani, *Sotto Zero*, in *Il cielo e dintorni,* op.cit., p. 27.

apparente indifferenza e mancanza di visione progettuale – si passa a una forma d'arte che cerca attivamente un confronto con la realtà. Ciò comporta il recupero di aspetti concettuali e progettuali propri della modernità, delineando una prospettiva contraria a quella avanzata precedentemente dalla critica napoletana nell'interpretazione di questa generazione artistica.

Il testo di Di Pietrantonio rappresenta una significativa premessa alle riflessioni poste alla base della mostra *Davvero*, che, già nel titolo, allude infatti alla relazione con la realtà.

Nel testo presentato in occasione di *Il cielo e dintorni,* Di Pientrantonio traccia una dettagliata cronologia degli sviluppi nell'arte italiana degli ultimi anni, cercando di dimostrare come la varietà nel lavoro dei trentatré artisti coinvolti nella mostra di Volpaia possa rispondere a una radicata esigenza comune di intervento e contatto con la vita[711]. Emergono però alcune letture che sembrano abbastanza artificiose, come nel caso dei fiorentini Catelani, De Lorenzo e Guaita, il cui lavoro viene interpretato non tanto come un interesse formale per la scultura, ma come l'espressione di una volontà di elaborare gli elementi architettonici "per fondare un linguaggio partecipe della quotidianità della gente, oltre che tentare di riallacciare alla tradizione fiorentina Brunelleschi-Michelangelo"[712]. L'architettura, nelle parole di Di Pietrantonio, è infatti "desiderio costruttivo, luogo pubblico, esperienza dell'arresto dello sguardo, della mobilità del corpo, dell'eco dei rumori, della necessità della vita"[713].

Nel ricordare la mostra *Spunti di Giovane Arte italiana* curata da Levi a inizio 1988 presso la Galleria Buades di Madrid[714], non manca di accusare Vergine per l'atteggiamento diffidente verso le generazioni più giovani e la limitata comprensione che ha del loro lavoro. Un ulteriore giudizio critico che si somma alle numerose lamentele espresse riguardo a *Geometrie Dionisiache* e che alimenta la contrapposizione tra vecchia e nuova critica d'arte: "La mostra era ovviamente un bersaglio privilegiato della reazione, di quella più subdola che si maschera di sinistra radical chic e che a nome di una falsa ideologia attacca su "Panorama", "Tuttomilano" e "Alfabeta" tutta una nuova generazione, una mentalità che non riesce a capire e che cercherà ingenuamente di spiegare in un'altra sua versione alla Rotonda Della Besana con *Geometrie Dionisiache* curata da Lea Vergine in cui nessuna idea regge le sue scelte solo formali"[715].

---

[711] Giacinto Di Pietrantonio, *A pochi disinformati*, in *Il cielo e dintorni*, op.cit., pp. 3-26. Il testo si sviluppa come una cronistoria a partire dal 1984.

[712] *Ivi*, p. 5.

[713] *Ibidem.*

[714] La mostra è presentata in anteprima il 19-20-21 novembre 1987 nello studio di Corrado Levi a Milano e successivamente presentata a gennaio-febbraio 1988 presso la Galleria Buades di Madrid.

[715] *Ivi*, p. 16.

In chiusura al testo, Di Pietrantonio mette in evidenza, seppur in modo piuttosto generale, alcune delle caratteristiche che individua nella ricerca artistica dei suoi contemporanei. Il passaggio sottolinea come "una generazione nuova che non si misura naturalmente con l'anagrafe ma con le idee e le cose dell'arte sull'arte, sta da alcuni anni lavorando ad una mutazione dell'arte che è nata e si è sviluppata nonostante il sistema dell'arte, generando linguaggi che non riguardano un monocorde specialista, ma lo stato della complessità della realtà"[716]. Ancora, si legge: "Sappiamo ora di un'arte che non nasce necessariamente dall'arte e per l'arte. Sappiamo che l'arte non è solo citazione memoria […] Sappiamo di un'attenzione al sociale. Sappiamo di opere attive. Sappiamo di una spiritualità laica. Sappiamo della bassa, dell'alta e della cultura intermedia. Sappiamo degli angeli che desiderano umanizzarsi. Sappiamo di un individuale collettivo e di un collettivo individuale […] Sappiamo di una nuova etica leggera […] Sappiamo di un'arte che non cambia il mondo ma di un suo estremo sentire il mondo […]"[717].

Quanto messo in luce dal critico è ripreso e affrontato ulteriormente nella mostra *Davvero.* È interessante notare come una prospettiva simile venga avanzata anche da Vettese in un suo articolo del settembre 1988 dedicato all'evento di Volpaia e pubblicato sul "Sole 24 Ore", che suggerisce una visione condivisa tra i due critici, a questa data già impegnati nella preparazione della mostra milanese[718]. Il titolo dell'articolo, *Informale happening sul prato*, fa riferimento in modo chiaro alle espressioni artistiche che coinvolgono attivamente il pubblico, suggerendo immediatamente una rinascita nel contesto contemporaneo di pratiche performative e situazioniste che erano state trascurate negli anni precedenti. Appare tuttavia come una forzatura dato che le opere presentate non includono mai l'elemento performativo. Il testo si focalizza sulla "iniziativa per la quale è stato profuso il maggiore impegno", ossia la selezione di giovani che Vettese definisce "scultori", sottolineando però prontamente la natura impropria di questa definizione e chiarendo come si tratti in realtà di artisti che non si riconoscono più nei linguaggi tradizionali. Si evidenzia infatti come questa "nuova generazione", "coagulatasi attorno al 1984 e già presentata al pubblico in molte rassegne parziali", non sia interessata alle tendenze artistiche italiane dei primi anni Ottanta, al contrario "è in gioco il desiderio di ampliare i confini della libertà creativa oltre ogni steccato formale o stilistico". Infine cerca di riscontrare alcuni elementi condivisi tra i molti artisti partecipanti: "È evidente che molti di questi artisti sono interessati a questioni di carattere linguistico, ciò che giustifica in parte la qualifica di neo-concettuali; mentre però i concettuali degli

[716] *Ivi*, p 25.

[717] *Ivi*, p. 25-26.

[718] Angela Vettese, *Informale happening sul prato,* "Il Sole 24 Ore", 18 settembre 1988.

anni Settanta indagavano il linguaggio dell'arte deprimendo l'aspetto visivo delle opere, la nuova generazione tende a essere generosa con chi guarda e a trasformare, a esempio, i paradossi o le figure retoriche in immagini e in volumi. Un altro gruppo di artisti si dimostra più preoccupato degli aspetti etici, sociologici, comportamentali che contribuiscono a far nascere l'opera, intesa non più come espressione di un singolo ma piuttosto come uno strumento attraverso il quale si rivela alla collettività ciò che è nascosto".

Il rimando è a due contesti distinti: nel primo caso sembra che Vettese si riferisca agli artisti di area milanese spesso definiti neo-concettuali, ai quali la critica stessa è vicina. Nel secondo caso, invece, agli artisti dell'area romana, più specificamente al gruppo di Piombino, il cui lavoro verte su aspetti etici e comportamentali. Le premesse alla base delle rispettive attività artistiche presentano notevoli differenze, una diversità che, come verrà chiarito nel prossimo paragrafo, porta a una complessa convivenza tra gli artisti proprio in occasione di *Davvero*. Vettese sembra tuttavia non percepire immediatamente questa distanza come problematica, sottolineando piuttosto la presenza di un "un denominatore comune" tra queste esperienze, che sarebbe rappresentato dal lavoro di Corrado Levi. Afferma infatti che "Levi incarna bene quella nuova forma di realismo che consiste nell'occuparsi del vero ben sapendo che il dominio dell'arte, in termini logici e storici è diverso da quello della vita e irreparabilmente lontano da questo".

La conclusione appare affrettata e mira più a conferire coerenza all'argomentazione che a individuare un autentico terreno comune tra gli artisti. Pur riconoscendo infatti l'importanza della radice artistica e intellettuale di Levi nel contesto milanese, con figure come Arienti e Dellavedova, è innegabile che gli artisti romani portino con sé esperienze politiche intrise di valori etici e sociali difficilmente equiparabili alla medesima pratica artistica. A emergere è perciò la volontà di sottolineare i concetti di "realtà" e "realismo", intrinsecamente legati all'idea di "verità" e alla quotidianità, così da poter mettere in risalto l'idea di un legame profondo tra arte e vita.

3.4.2. Le opere e gli artisti

Davvero. Ragioni pratiche nell'arte si può considerare come un primo tentativo da parte di Carolyn Christov-Bakargiev, Giacinto Di Pietrantonio e Angela Vettese di individuare elementi di unità per una generazione di artisti, cercando un terreno comune in grado di superare, pur riconoscendola, la diversità delle ricerche. Come indicato sia dal titolo che dal sottotitolo, la mostra si concentra sul pragmatismo, la prassi e l'esperienza manuale come possibili elementi trasversali in un panorama

artistico caratterizzato dalla molteplicità di linguaggi, approcci e visioni[719]. Secondo questa lettura critica, emerge un maggiore interesse da parte degli artisti per il processo creativo e l'approccio utilizzato per realizzare le opere, piuttosto che per il prodotto oggettuale finale.

Il ritorno degli artisti a un rapporto pragmatico con la realtà è il tema su cui si concentra già la mostra curata da Di Pietrantonio e Parmesani a Volpaia, tuttavia, mentre in questa viene adottato un approccio aperto e inclusivo, con ben trentatré artisti, la selezione milanese appare molto più serrata. Tra le motivazioni possibili, oltre alla diversa natura delle due mostre – una svoltasi in un contesto rurale con un intento dichiaratamente non ufficiale, l'altra in uno spazio espositivo privato nella capitale economica italiana – va considerata la probabile volontà dei curatori di offrire una visione il più possibile coesa concentrandosi sugli aspetti maggiormente concettuali delle ricerche in corso. Questo potrebbe spiegare, ad esempio, il perché artisti provenienti dall'area fiorentina, come Catelani, De Lorenzo, Guaita o De Palma, vengano esclusi. Nonostante infatti partecipino a numerose mostre 'generazionali' insieme ad alcuni degli artisti di *Davvero*, la natura più scultorea e strettamente formale del loro lavoro sembra essere l'elemento che impedisce un allineamento coerente con la visione che la mostra intende comunicare.

La selezione degli artisti rappresenta un compromesso tra i rispettivi interessi dei critici coinvolti: la compagine romana composta da Falci, Fontana Modica e Pietroiusti insieme a Anna Homberg e ai più isolati Enrico Bentivoglio e Alfredo Pirri è invitata da Christov-Bakargiev, Vettese propone invece figure di area milanese come Arienti, Mazzucconi, Casiraghi e Rüdiger, Di Pietrantonio artisti quali Maurizio Arcangeli, Umberto Cavenago, Mario Dellavedova, Massimo Kaufmann e Amedeo Martegani. Come ricorda Vettese, l'esposizione nasce infatti non solo in risposta a *Geometrie Dionisiache* ma anche come "occasione per porre in relazione tra loro gruppi diversi di artisti, tra cui Alfredo Pirri e Cesare Pietroiusti, i romani, il gruppo milanese di 'Soggetti' e l'area di studenti di Brera che avevano studiato con Luciano Fabro […]"[720]. Si capisce come l'origine geografica e professionale dei critici, operanti tra il contesto romano e milanese, si esplichi in un chiaro asse artistico Roma-Milano, piuttosto che in uno sguardo allargato al contesto nazionale.

---

[719] A confermare questa lettura sono anche i vari titoli che vengono pensati e scartati: *Realtà impreviste, Riscoprire il reale*, *Tempo reale*, *Pentimenti e impreviste realtà*, *Strategie pragmatiche*, *Identità e comunicazione*, *Fenomeni ecologici*, *Verso l'ambiente ben temperato; oltre la catastrofe*, *Oltre ogni possibile ghigno*, *Della Ragion pratica*, *La vita quotidiana (come mito?*), *Fare presente*, *Mani vere*, *Osservatorio*, *Questioni mortali*. Carolyn Christov-Bakargiev, *La distanza e l'esperienza: cronaca di una mostra*, in *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte*, (dicembre 1988 - gennaio 1989), Milano, Swatch, 1988, s.p.

[720] Angela Vettese, *Un dialogo*, in *Stefano Arienti - Opere*, op.cit., p. 56.

Davvero si tiene presso uno spazio privato, l'Osservatorio, un'ampia area di 2500 metri quadri ricavata in una ex tipografia di via Spartaco, riadattata per ospitare esposizioni legate all'arte, alla moda, alla musica e all'intrattenimento.

La mostra si sviluppa sui due livelli dell'edificio: un ampio spazio al piano terra, caratterizzato da colonne che sorreggono il lucernario, e una balconata al primo piano che si affaccia sullo spazio sottostante. L'allestimento si caratterizza per un andamento ritmico reso dal dialogo tra le opere e favorito dalla coerenza formale delle stesse[721]; si tratta infatti principalmente di *oggetti* o interventi *site specific*, dove il colore gioca spesso un ruolo chiave nel mitigare la semplicità e la freddezza di alcune forme. Lo si capisce bene considerando un'opera come *Maestà* di Massimo Kaufmann, una tenda di seta blu con piccoli pesi in ottone cuciti al tessuto, installata orizzontalmente sulla parete della balconata e modulata in delicate pieghe. Come suggerisce il titolo, l'opera rappresenta una reinterpretazione essenziale dell'iconografia della Vergine, in trono con il Bambino Gesù: il velo blu richiama infatti il mantello della Vergine, mentre i pesi d'oro evocano una dimensione sacra, alludendo al confine tra il visibile e l'invisibile, tra il sacro e il profano. *Maestà* è quindi un lavoro per sottrazione di un'immagine iconografica classica, in un suggestivo gioco formale di contrasti tra la leggerezza del tessuto e la pesantezza.

Su una delle lunghe pareti dello spazio espositivo si trova l'opera *100+1* di Mario Dellavedova; reinterpretazione del classico gioco del memory, le cento tessere originariamente identiche, vengono trasformate dall'artista attraverso un intervento cromatico che rende una delle due immagini di ogni coppia dal colore più sbiadito, conferendo loro una diversità visiva. Queste immagini – automobili, frutta, verdura, motociclette e simili – vengono ingrandite, incorniciate e organizzate in una composizione a parete apparentemente disordinata così che è l'osservatore a dover ricongiungere con lo sguardo le coppie non più uguali ma simili, in un gioco deliberatamente alterato. L'artista introduce infine una tessera supplementare, la centunesima, recante il titolo stesso dell'opera, un ennesimo intervento che modifica le regole consolidate del memory raggiungendo un numero dispari. Attraverso la sottile ironia, l'interesse per il gioco e la sovversione delle sue regole, Dellavedova invita l'osservatore a uno sguardo attivo. Questo stesso aspetto sembra interessare, seppur in modo diverso, anche Marco Mazzucconi. Nell'opera *Ostacolo* l'artista presenta una sbarra in ferro nera che si estende dalla parete verso lo spazio, assumendo una forma rettangolare. L'elemento crea un vero e proprio ostacolo per il visitatore, impedendo l'avvicinamento all'altra componente dell'opera, una piccola lastra di granito appesa alla parete: in questo modo

[721] L'analisi dell'allestimento e delle opere è stato possibile grazie alla documentazione fotografica della mostra realizzata da Massimo Uberti.

l'osservazione ravvicinata della lastra viene negata dall'installazione stessa, generando un paradosso. L'opera è l'ostacolo alla sua piena fruizione, rendendo il visitatore consapevole della sua fisicità e soprattutto dei limiti a cui è sottoposto.

Salvatore Falci presenta *Parcheggio*, installazione composta da masonite, cera e smalti stratificati, che ricreano le strisce di un parcheggio: dopo essere state attraversate e segnate dai veicoli, queste vengono installate con le dimensioni reali sulla parete dell'Osservatorio, rivelando superfici informali che divengono traccia del comportamento umano.

Di fronte alla parete opposta Nabuko Meayama presenta *Prisma Quadrato*, scultura appartenente all'omonima serie, la cui composizione è frutto della combinazione di materiali comuni come sacchetti di plastica, gesso e spugna, alternati, in questo caso, nei colori nero e giallo. La forma geometrica del prisma riflette lo studio delle proprietà visive e percettive sia della luce che del colore.

Si assiste a un coinvolgimento diretto del pubblico con un'opera come *Sottiletta* di Umberto Cavenago una delle sue macchine minimali con ruote, realizzate in lamiera zincata, alluminio e acciaio, qui presentate in una forma particolarmente assottigliata. L'opera invita il pubblico a spostarla, stimolando una riflessione sull'arte come esperienza partecipativa.

Vi sono poi delle opere che diversamente instaurano un dialogo serrato con l'architettura e lo spazio espositivo favorendo anche una maggiore interazione tra loro: è il caso di *L'Osservatorio 2 ottobre 1988* di Cesare Pietroiusti, una struttura a forma di scatola sospesa al soffitto su cui è riprodotto fotograficamente l'esterno dei muri perimetrali dell'ambiente espositivo, giocando con l'idea di realtà e illusione, interno ed esterno. Quest'opera si inserisce nella pratica dell'artista di ingrandire oggetti comuni, come scatole di sigarette e portapenne, richiamando l'attenzione su elementi e aspetti spesso trascurati o dati per scontati, nel caso specifico, l'architettura del luogo.

A invadere lo spazio espositivo è *Chimica organica* di Stefano Arienti un testo universitario dell'artista piegato a fisarmonica, che si snoda in modo serpentinato attraverso l'ambiente avvolgendo colonne e avvicinandosi ad altre opere. *Chimica organica* si inserisce perfettamente nel contesto di quello potremmo definire un gioco di carte che, coinvolgendo atti quotidiani come tagliare plastica, piegare carta stampata o perforarla, definisce la pratica dell'artista. L'opera di Arienti affianca in parte l'intervento di Bernhard Rüdiger, il quale realizza la costruzione di una parete centrale aggiuntiva nello spazio espositivo e aperta sui lati. L'artista si concentra sulla percezione e sulle modalità di occupazione dello spazio, in particolare su quell'attenzione percettiva inconscia in grado di influenzare il modo di osservare. La modifica dello spazio attraverso la creazione di precise proporzioni gli consente, infatti, di generare un'attenzione vigile, senza che lo

spettatore si focalizzi su un oggetto artistico specifico. In questo senso il corpo e il suo movimento nello spazio divengono centrali. In bilico tra architettura e opera, la parete è impiegata dagli artisti al pari delle altre dell'edificio tanto che, su uno dei due lati, vi è esposta una cartolina di Amedeo Martegani.

L'intervento di Rüdiger assume anche una sorta di valenza simbolica, rappresentando un punto di incontro tra due contesti artistici, quello romano e quello milanese, che, durante i preparativi per la mostra, si delineano come sempre più distanti e inconciliabili. Si tratta di un ponte tra la scatola di Pietroiusti, che riflette sulla percezione e sull'interpretazione della realtà quotidiana, nonché sulle convenzioni dello spazio espositivo, e la cartolina di Martegani, espressione di un certo gusto per la *naiveté* e la soggettività dell'artista. Nella maggior parte dei casi, la differenza tra le opere non risiede tanto nei risultati formali, quanto nelle posizioni degli artisti, basate su presupposti diversi da cui sviluppano i loro lavori. Queste visioni differenti emergono chiaramente anche nelle riflessioni di Vettese e Bakargiev sul rapporto tra gli artisti e la realtà. La mostra diventa così un primo momento in cui, a fronte della volontà di trovare elementi di unità e sintesi per una nuova generazione, emergono "posizioni diverse destinate a divaricarsi nel tempo"[722]. La stessa Vettese lo racconta in modo chiaro: "Una sorta di rissa al ristorante tra Martegani e Pirri fu il momento in cui si concretizzò la maggiore bipartizione del gruppo: da una parte stavano coloro che attribuivano al lavoro un impegno direttamente etico-politico, dall'altra quelli che come te, non ponevano un interesse tanto esplicito nelle tematiche sociali e mostravano piuttosto nel lavoro delle fantasie personali. La dicotomia impegno disimpegno sarebbe senza dubbio semplicistica, ma in fondo fu il vero fraintendimento di quella prima esplicita spaccatura. Probabilmente incise in tutto questo la differenza tra i background cittadini, dal momento che l'impegno politico a Milano veniva assunto come qualcosa di molto lontano e tristemente naufragato durante gli anni di piombo, mentre a Roma, città del potere politico, esso presentava ancora caratteri di attualità. Certamente al di là dei singoli fraintendimenti per i quali ad esempio il gruppo uscito dall'influenza di Levi veniva interpretato soprattutto come rivolto a un'arte ludica e figlia del design la contesa toccava uno de punti drammatici del vissuto di una intera generazione"[723].

Il divario tra gli artisti riflette una rivalità tra Roma e Milano che, secondo alcune testimonianze, è in questi anni sostenuta da figure di spicco quali ad esempio Domenico Nardone e Ludovico Pratesi[724].

---

[722] Angela Vettese, *Un dialogo*, in *Stefano Arienti - Opere*, op.cit., p. 56-57.

[723] *Ibidem.*

[724] Conversazione con Angela Vettese, 2 luglio 2022.

La difficoltà nel far coesistere questo asse non risiede in una rivalità campanilistica e nemmeno in fazioni curatoriali, bensì nella divergenza di prospettive tra alcuni degli artisti legati ai due centri. Da un lato, c'è un fronte che si considera più impegnato politicamente e con maggiore spessore civico, rappresentato dai piombinesi e da artisti come Alfredo Pirri; dall'altro lato, la realtà milanese, con preciso riferimento agli allievi di Levi, caratterizzata da un presunto disimpegno generalmente associato all'idea comune del postmoderno. Nel contesto di questo dibattito, uno dei protagonisti principali è Pirri, il quale identifica il punto cruciale della discussione nelle diverse interpretazioni del post-moderno, da lui considerato permeato da una condizione di crisi[725]. A questa situazione, alcuni, tra cui lo stesso Pirri, sviluppano un approccio malinconico che non si arrende al disincanto, mentre altri adottano una prospettiva più giocosa e leggera.

La sua diversità rispetto a quest'ultima linea così come il disaccordo con una possibile indicazione di poetica comune emergono chiaramente anche nell'allestimento espositivo; la sua opera *Squadre Plastiche* è infatti presentata sulla parete corta laterale della balconata, in uno spazio con limitate opportunità di interazione esterna. L'installazione consiste in cinque elementi, tavole rettangolari uniformemente laccate in nero, con il retro sagomato dipinto di giallo che crea un lieve effetto riflesso sul muro. L'artista, inoltre, si delinea uno spazio ulteriormente separato dal resto dell'area espositiva, attraverso un tessuto che funge sia da diffusore di luce per le opere che da elemento divisorio, creando un ambiente autonomo. Le *Squadre Plastiche*, serie centrale nell'opera di Pirri, sono infatti tradizionalmente allestite in spazi da lui definiti come intimi e raccolti, assimilabili a templi, mausolei o luoghi esemplari, invitando così lo spettatore a una contemplazione prolungata[726].

Il piano superiore dell'esposizione si distingue per un senso di isolamento tra le opere, che si presentano come entità separate e mimetiche rispetto all'ambiente circostante. Un esempio eloquente è rappresentato dall'opera di Maurizio Arcangeli, *Arrivi*, composta da elementi di tela bianca su telaio estroflesso, superfici pittoriche che invadono la parete lunga e il soffitto della balconata, rappresentando l'espansione della pittura nello spazio ambientale. La parete perde così la sua neutralità, accogliendo elementi di colore della stessa tonalità, declinati nelle più svariate forme in una relazione dinamica tra pittura e spazio. *Arrivi* si inserisce infatti all'interno della riflessione

---

[725] Conversazione con Alfredo Pirri, 4 aprile 2023. Durante il dialogo, l'artista ha sottolineato l'importanza per lui del volume *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein* del filosofo Massimo Cacciari nell'ambito della storia del pensiero italiano, evidenziando come questo testo abbia fornito un considerevole impulso al pensiero negativo e alla formazione della sua base produttiva, focalizzando l'attenzione su un'epoca di crisi irrisolta e non conciliata. Cfr: Massimo Cacciari, *Krisis. Saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein,* Milano, Feltrinelli, 1976.

[726] *Intervista a Alfredo Pirri di Carolyn Christov Bakargiev*, in "Flash Art", n.161, aprile-maggio 1991. p. 200.

dell'artista sui limiti del quadro e sulla potenziale rifondazione del linguaggio pittorico, focalizzandosi sulle componenti materiali della pittura: tela e telaio.

Le differenti prospettive degli artisti in mostra emergono chiaramente attraverso le riflessioni che accompagnano le pagine a loro dedicate nel catalogo[727]. Alcuni utilizzano definizioni di dizionario per suggerire significati, valori e interessi che diventano evidenti quando contestualizzati con il loro lavoro artistico. Cavenago sceglie, ad esempio, la parola "viaggiare", che può essere interpretata come un riferimento al movimento dinamico delle sue macchine. Martegani, invece, opta per "sorridere", rimando alla natura non verbale della comunicazione e alla leggerezza, ironia e piacevolezza del suo approccio artistico. Con la scelta del termine "Analfabeta", Mazzucconi richiama l'assenza di conoscenze e formazione in ambito artistico, una condizione che egli ritiene positiva e fondamentale per la libertà creativa.

Altri artisti scelgono per l'occasione di redigere dei testi veri e propri. Limitati a una singola pagina, questi contributi si presentano come l'opportunità per articolare riflessioni sull'arte, affrontando temi quali il suo significato intrinseco, il ruolo dell'artista nella società e la responsabilità etica connessa all'atto creativo. La diversità di approcci e la variazione nella struttura degli scritti riflettono la pluralità di visioni presenti nella mostra. Si possono identificare due tendenze di pensiero predominanti: da un lato, un'arte riflessiva, connessa a un senso di responsabilità, nonché a valori etici e culturali. Dall'altro, un approccio più leggero e talvolta critico, che pur esprimendo riflessioni significative, non si lascia sopraffare dalla gravità e mantiene una certa distanza ironica. Queste due linee di pensiero mitigano l'idea di un conflitto tra Roma e Milano dimostrando che le posizioni non sono rigidamente legate alle appartenenze geografiche, ma piuttosto a sensibilità e orientamenti artistici ben più ampi.

Le riflessioni di Pirri, Arcangeli e Kaufmann presentano molti punti in comune; il primo propone un testo in cui offre una visione metaforica dell'esperienza artistica: l'opera è descritta come un'entità "silenziosa","immobile" e "mimetica", evocando l'immagine di qualcosa che si fonde con l'ambiente, capace di restare nascosto nonostante la sua presenza fisica. Il momento in cui l'opera "esce dall'ombra" e colpisce con "tutto il suo terrore" descrive l'attimo di svelamento, sottolineando l'intensità dell'esperienza artistica. In questo senso, l'arte è vista come un potente agente di cambiamento emotivo, quasi una forma di catarsi. L'artista individua il "volto sorridente della qualità" di un'opera proprio nella capacità di svelarsi. Il discorso insiste quindi su una sorta di vocazione spirituale dell'arte, dove la qualità si rivela nelle opere che richiedono attenzione.

---

[727] Tutte le citazioni tra virgolette, dove non indicato, sono tratte dal catalogo *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte,* op.cit., s.p.

Maurizio Arcangeli, con un gioco di ripetizioni della frase "l'arte è", propone una riflessione sull'essenza stessa dell'arte, presentandola come un qualcosa di complesso e sfaccettato. Il suo testo mette in luce come il senso dell'arte debba essere cercato al di là dell'aspetto formale, in sintonia con le idee di Pirri. Definisce l'arte come "un lavoro", suggerendo che richieda impegno e dedizione, ancora la indica "sapere esoterico", una conoscenza e significati nascosti, accessibili solo a chi è in grado di penetrare oltre la forma. Questo concetto si espande ulteriormente con la descrizione dell'opera come un "corpo di lavoro codificato", con strati di significato che devono essere, appunto, decifrati.

Nelle parole di Kaufmann riecheggia la consapevolezza di trovarsi in un momento di crisi: "un'epoca riordina le glorie del suo passato sulla scorta delle presunte miserie contingenti", afferma l'artista in apertura, a sottolineare come la storia venga spesso rivalutata in base alle circostanze attuali, inducendo a riconsiderare delle "glorie" storiche, per aspetti precedentemente trascurati o reinterpretando gli eventi passati sotto una nuova luce. È interessante osservare come per l'artista sia ciò che "non facciamo" a essere "determinante per i tempi futuri". Dal suo punto di vista infatti quello che un artista sceglie di non fare può essere tanto importante quanto ciò che fa, contrapponendosi così all'attenzione estrema alla produzione oggettuale anche in ambito artistico: "Ciò che ci attende è nelle mani delle nostre mancanze".

Diversamente, le parole di Arienti delineano una prospettiva meno romantica e più pragmatica: "mi sembra che per fare arte si può usare tutto, all'arte serve tutto. Faccio l'artista senza bisogno di particolari vocazioni. Se sono artista lo lascio decidere agli altri […]. A Milano anche l'arte non può essere che lavoro". È evidente come l'artista concepisca l'arte come una professione equiparabile a qualsiasi altra attività lavorativa, allontanandosi così dalla romanticizzazione dell'atto artistico. Questa visione è antitetica rispetto a quella di arte come lavoro proposta da Arcangeli. Arienti rivendica la singolarità dell'esperienza artistica che "interessa solo a chi vuole interessarsene", ribadendone il valore soggettivo e personale. Continua affermando: "faccio l'artista come potrei fare qualsiasi altra cosa che mi soddisfa. La mia arte non soddisfa innanzitutto che il mio piacere personale". Infine, conclude: "l'arte non serve a nulla. Probabilmente l'arte migliore è la più adatta" rafforzando l'idea che l'arte non debba necessariamente avere uno scopo, ma che il suo valore risieda nella sua capacità di adattarsi alle esigenze e ai desideri dell'individuo.

Un certo cinismo lo si ritrova anche nel testo di Dellavedova, con una visione critica e disincantata del ruolo dell'artista nella società. Riprendendo le parole di Duchamp: "L'arte non è che un giochetto fra gli uomini: essi dipingono, guardano, criticano, scambiano e cambiano. Trovano in tutto questo, uno sfogo ai loro costanti bisogni di decidere fra il bene e il male. Si vive, si dipinge, si

è pittori, tutto questo in fondo non vuol dire nulla…Penso a tutti quei giovani che cercano in tutti i modi di fare la loro mostra personale. Sono convinti che questo basti per essere un grande pittore!"[728]. La citazione scelta è parte della conversazione dell'artista francese con lo storico dell'arte Pierre Cabanne e risuona come un pensiero condiviso e sottoscritto anche da Dellavedova. Il testo evidenzia infatti una riflessione sulla transitorietà e sulla relativa scarsa importanza delle attività artistiche, così come sull'identità dell'artista, affrontata con leggerezza e superficialità, in particolare da parte dei giovani artisti. Riferendosi alla citazione, Dellavedova sottolinea che gli permette di "non andare troppo oltre"; infatti in modo ironico, ma con una sentita verità, osserva che "anche parlare di Duchamp non basta per essere un grande pittore" e che, al massimo, l'essere un artista si raggiunge "per distrazione", alludendo a un percorso più spontaneistico.

In una sorprendente coincidenza di idee con Dellavedova, Rüdiger, con tono ironico e dissacrante, critica il sistema dell'arte contemporanea per la sua superficialità, evidenziando come la percezione esterna del giovane artista sia ormai quella del "creativo", determinata più dalla società e da fattori esterni che non dalla vera innovazione o originalità artistica. Paragona il contesto dell'arte giovane a un "gambero", con riferimento a una ricerca che sembra retrocedere. In modo estremamente critico, sostiene infatti che l'opera d'arte sia un intricato insieme di segnali disposti strategicamente per agevolarne la comprensione, generando sollievo nel il visitatore che può facilmente riconoscere l'atto creativo. "L'opera è un insieme di segnali lasciati in giusto ordine sul percorso del visitatore, che diventato espertissimo (attraverso i fotoromanzi dell'arte) di tutti i sistemi del pensiero artistico, felicemente riconosce l'atto creativo, ripercorrendone a ritroso i garbati sottintesi del pensiero, fino all'idea prima, dove in intimità gli si schiaccia l'occhiolino accendendo velatamente con pudica vergogna, ad una possibile dimensione metafisica […] Soprattutto comunque, la creatività lascia un sano e tranquillizzante sapore da museo ottocentesco. Produce cronologicamente, riconducendo tutto a un'idea di partenza, tutto è catalogato, ogni salto, ogni interruzione ha una nota a fondo pagina, una ragione, un rimando. Evviva, vogliamoci bene, l'opera è la sua interpretazione!".

A completare il quadro, le riflessioni dei piombinesi lasciano emergere un'idea profondamente etica dell'arte, con un approccio progettuale e sperimentale intrinsecamente legato al rapporto con la realtà e all'intervento in essa. Pur affermando la fine di un' "epoca" dell'arte, Falci sostiene che quest'ultima "ha cambiato d'aspetto ma non di natura", con possibile riferimento al desiderio di progettazione e di incidere nella realtà. Modica insiste sull'elemento sperimentale sostenendo che il suo lavoro "non si rivolge a chi pensa che uno strumento serva solo per misurare, che un gioco

[728] L'inciso fa parte di: Marcel Duchamp, *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne - Marcel Duchamp*, Milano, Multhipla edizioni, 1980.

serva solo per giocare, che una macchina nasca solo per un determinato uso" ma a tutti quelli che "giocano" e che, "avendone compreso il funzionamento, rompono il loro giocattolo per vedere cosa c'è dentro".

Come suo contributo, Pietroiusti presenta una conversazione con Guido Vitali, falegname di Roma; concentrandosi sulla genesi di un lavoro e sulle modalità che portano alla creazione di oggetti, il dialogo è simile a quello che si potrebbe avere con un artista. È interessante notare a tal proposito che, nonostante l'approccio strettamente manuale di Vitali, estraneo alla pratica concettuale di Pietroiusti, emergono varie similitudini nei procedimenti creativi. Il testo sembra dunque porsi come un elogio della progettualità che, pur emergendo nel contesto di un fare manuale, è lo stesso che l'artista adotta nella sua ricerca concettuale.

3.4.3. Il catalogo

Alla realizzazione della mostra contribuisce in modo significativo il gallerista Giò Marconi che coinvolge in qualità di sponsor la ditta Swatch. La dichiarata volontà dell'azienda è di "entrare nel mondo dell'arte declinata al presente", come si legge in catalogo[729]. La partecipazione alla mostra è così presentata: "Perché questa scelta? Perché Swatch decide di entrare nel mondo dell'arte, e intende farlo in Italia con l'arte giovane"[730]. L'intenzione è chiaramente quella di associare il marchio a un'immagine di vitalità e freschezza, intrinseca al concetto di giovinezza. In questo senso, è interessante notare che proprio le ricerche artistiche che iniziano al di fuori dei tradizionali circuiti dell'arte, come sottolineato da Di Pietrantonio nel catalogo della mostra, vengono rapidamente integrate in contesti più ufficiali e istituzionalizzati, diventando parte integrante anche dell'industria culturale più ampia e 'pop'.

La collaborazione con Swatch in occasione di *Davvero* determina però alcune difficoltà dovute, paradossalmente, all'abbondanza di risorse finanziarie a disposizione, solo in parte necessarie per la realizzazione della mostra[731]. I fondi eccedenti vengono così impiegati nella creazione del catalogo, il cui design grafico è affidato a Luca Stoppini, professionista proveniente dal giornalismo di moda[732], con l'intento di rendere il volume visivamente accattivante. Viene scelto un grande formato, con le pagine fustellate in pesante carta patinata e un ricco uso di immagini, secondo una

---

729 *Swatch e Davvero,* in *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte*, op.cit., s.p.

730 *Ibidem*.

731 Angela Vettese, *Un dialogo*, in *Stefano Arienti - Opere*, op.cit., p. 57.

732 Stoppini inizia a lavorare in Condé Nast nel 1981, facendo parte del team creativo del primo Vanity diretto da Anna Piaggi e, nel 1991, diventerà poi direttore artistico di Vogue Italia sotto la guida di Franca Sozzani.

logica che risponde ai canoni pubblicitari e promozionali, orientati al commercio, piuttosto che all'atteggiamento di ricerca dei curatori e dagli artisti[733]. L'esito è un catalogo dall'aspetto *glamour* che appare però in netto contrasto con l'essenzialità delle opere esposte e con il tema centrale della mostra.

Il problema principale sembra derivare dall'incapacità dello sponsor di comprende la ricerca degli artisti, promuovendo la mostra con lo stesso approccio usato per altri settori come la moda o il design[734]. Le contraddizioni interne a *Davvero,* in bilico tra questa piacevolezza dell'immagine promozionale e la complessità delle questioni affrontate, vengono messe bene a fuoco dalla stessa Christov-Bakargiev nel suo testo in catalogo: "In una mostra, esistono le opere, l'allestimento, il luogo dell'esposizione, il titolo della mostra, il catalogo e l'immagine dello sponsor. Come nel mecenatismo idealizzato di una volta, lo sponsor decide molto, ma, contrariamente a quanto accadeva prima, non vi è diretto coinvolgimento intellettuale nell'opera degli artisti, con i pro e contro che questo comporta. Quel genere di coinvolgimento esiste ancora in qualche sparuto contatto fra collezionisti 'vecchio stampo' ed artisti, ma non è comune fra 'ditte' e artisti. Diventa per la corporation, quindi, più importante la 'immagine' che si vuole promuovere. Essendo in un'epoca affluente, in cui i sistemi 'normali' di induzione del consumo annoiano un po' è prevedibile che cresca l'interesse per la sponsorizzazione, che essa sia per la conservazione e il restauro di opere d'arte antica (è in corso una vera e propria mania del restauro, oggi) oppure per la produzione o promozione dell'arte contemporanea. L'opera d'arte, ancor più dell'alta moda, sembra il luogo per ricercare l'autenticità, l'originalità e la qualità da promuovere come pura Immagine. L'opera vive perciò in mezzo a una serie di equivoci"[735].

Come rivelano le parole della critica, la presenza di Swatch in qualità di sponsor non incide sulle proposte degli artisti ma è rilevante per quando riguarda l'immagine più generale della mostra. Questo può infatti essere fuorviante rispetto alla natura e al significato delle opere stesse, che richiedono una riflessione più profonda e articolata rispetto a quella che potrebbe essere indotta dall'associazione immediata con il famoso marchio di orologi. Ancora riferendosi al catalogo, Christov-Bakargiev lo descrive come un oggetto d'arredo, "fuori formato, troppo grande per le librerie, da tenere sui tavolini da caffé, ma assolutamente non da leggere né da guardare

---

[733] Angela Vettese, *Un dialogo*, in *Stefano Arienti - Opere*, op.cit., p. 57.

[734] Conversazione con Angela Vettese, 2 luglio 2022.

[735] Carolyn Christov-Bakargiev, *La distanza e l'esperienza: cronaca di una mostra*, in *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte,* op.cit., s.p.

attentamente", un oggetto che distoglie l'attenzione dall'opera per mettere in scena il suo spettacolo.

La discrepanza tra l'apparenza superficiale della veste editoriale e la complessità dei contenuti che invece la mostra vuole affrontare emerge già dalle parole della critica romana. Tuttavia, assume ancor maggiore evidenza se si considera che proprio quel catalogo, "assolutamente non da leggere", è organizzato non solo come un semplice volume di accompagnamento all'esposizione, ma piuttosto come uno strumento mirato a informare e soprattutto avanzare molte prime riflessioni sulla la scena artistica contemporanea. Oltre ai consueti saggi critici dei curatori, si compone anche delle riflessioni degli artisti e comprende brevi contributi di diverse personalità, Corrado Levi, Giorgio Maragliano, Domenico Nardone e Pierluigi Tazzi, invitati a esprimersi sull'attività di questa generazione.

Nel suo testo Christov-Bakargiev cerca di condurre un'analisi del contesto storico e culturale in cui operano gli artisti. È chiaro come, nonostante la diversificata natura delle opere, vi siano delle influenze riconducibili a una comune appartenenza generazionale. In particolare, il riferimento è all'essere cresciuti in un periodo segnato da profonde tensioni ideologiche, ovvero gli anni del terrorismo, seguiti da una fase di "liberazione euforica della società tutta fondata sulla celebrazione del successo, della pura economia, dell'attimo del consumo, della performatività, del personal computer, del self-service, della deregulation, della moda kitsch, dell'Anacronismo, della Transavanguardia e dell'ascesa dell'architettura postmoderna". Tuttavia osserva come le opere emergono da una posizione di distacco e scetticismo verso questa "svolta yuppy": si tratta infatti di un periodo segnato anche da una notevole instabilità economica, resa evidente dalla volatilità dei mercati telematici e da una deregolamentazione senza precedenti, a cui si sommano sfide quali la crisi dell'AIDS e un senso di vuoto esistenziale dovuto alla mancanza di progetti e valori condivisi. Emerge dunque una lettura che, per la prima volta, evidenzia i temi di perdita e crisi come elementi centrali per questi artisti.

La critica cerca di delineare le caratteristiche dell'arte emergente attraverso un confronto con le precedenti correnti artistiche. Le opere contemporanee sono descritte per la loro chiarezza formale, in netto contrasto con gli approcci più liberatori adottati, ad esempio, dall'Arte Povera o dalla Performance Art, così come dal più recente Neo-espressionismo. Mentre queste correnti tendevano a enfatizzare esperienze dirette, spesso caotiche o effimere, i lavoro dei giovani sono orientati verso una comprensione più meditata e distaccata. Volendo evidenziare l'attualità e la validità di quest'ultimo approccio, è sottolineato il paradosso intrinseco ai movimenti culturali e artistici: sebbene originariamente concepiti per liberare e sfidare le convenzioni esistenti, possono col tempo

trasformarsi in norme dominanti che limitano la creatività e la libertà di pensiero, assumendo una connotazione restrittiva, quasi "camicia di forza".

A tal proposito Christov-Bakargiev riporta come esempio le tendenze culturali rivoluzionarie degli anni Sessanta, con i concetti di soggettività, edonismo, effimero o incoerenza, che inizialmente rappresentavano una rottura con il passato, e che sono diventate gradualmente la norma. Divenute dominanti, queste caratteristiche hanno portato a una società come quella degli anni Ottanta in cui il tempo dedicato alla riflessione profonda e alla meditazione è considerato superfluo o addirittura obsoleto poiché il focus è sul momentaneo, sul piacere personale e sull'instabilità. Da questo "paradosso", in cui le vecchie regole e teorie non sembrano più valide o sufficienti, la critica apre a una serie di domande: "Come edificare senza costruire? Come ricominciare a pensare dopo l'euforia liberatoria, senza per questo tornare ai piacevoli ma impercorribili sogni del modernismo? Come ricomporre un Io non più fenomenologicamente dissolto nell'esperienza contingente, senza ritornare alle kantiane distinzioni fra soggetto e oggetto? Come mettere d'accordo, al contempo, Heidegger e Dewey?". Si tratta di quesiti che mostrano con chiarezza la difficoltà di superare tale impasse postmoderna.

Altro aspetto interessante riguarda il presunto cambio di strategia degli artisti che tende a essere più sottile e meno evidente rispetto al passato: "Se vent'anni fa gli artisti 'ribelli', che non volevano essere omologati nel "sistema" che produceva merci e gerachie nel sociale, chiudevano le proprie sale in segno di protesta, prima dell'inaugurazione della Biennale veneziana, oppure smaterializzavano le loro opere, o ancora, di converso, le rendevano seriali nel tentativo di ingannare il "mercato", oggi la difesa è più discreta, meno plateale. Da una parte, l'artista può scegliere la via di simulare i meccanismi stessi della società dello spettacolo e dell'immagine, reintroducendo nell'opera le stesse strategie usate dai media per promuovere l'opera stessa, in modo tale che la differenza (discreta) fra un prodotto di design vero e proprio e l'opera non sia altro che la riflessione critica ivi contenuta. Questa è una strategia, di ascendenza pop e concettuale, che è stata adottata sovente negli anni Ottanta, e di cui si ritrovano le tracce anche in alcuni lavori di questa mostra".

Gli artisti hanno modificato il loro atteggiamento nei confronti del mercato e dei media, passando da una resistenza aperta e diretta a una forma di coinvolgimento più riflessivo e integrato. Questo cambio incide anche nel rapporto con il pubblico: Christov-Bakargiev osserva che le opere rappresentano una "distrazione" che non allontana però dalla realtà, ma guida verso nuove prospettive e dialoghi. Questa "distrazione" è intesa come un modo per comunicare e indurre alla riflessione, celando una "profonda umiltà nonché una capacità di piegarsi camaleonticamente a ogni

evenienza, riaggiustando il tiro". Ancora, si legge: **"**Più l'opera si mass-medializza, insomma, più si nasconde, più ritrova una dimensione esoterica", in questo senso tale lettura prende dichiaratamente le distanze dalla teoria della "società dei simulacri" di Baudrillard, dove tutto è ridotto a immagini superficiali, suggerendo invece come l'arte che si adatta a questo contesto acquisti un significato secondo.

Infine, l'accento è posto su come gli artisti cerchino di ristabilire una forma di soggettività e recuperino il rapporto con la realtà. Per Christov-Bakargiev, infatti, adottano un approccio "realtista", ma non nel senso di una fedele rappresentazione del mondo nelle opere; piuttosto, mirano a sottolineare un "bisogno di realtà" attraverso modi che possono essere paradossalmente nascosti e non ovvi.

Il passaggio evidenzia un chiaro riferimento alla condizione postmoderna; la questione centrale diviene infatti come trasformare quei sentimenti di vuoto e perdita in opera. Ciò indica un ritorno a un modo di esprimersi più personale e intimamente connesso, che si pone come reazione diretta a un periodo storico in cui le grandi narrazioni tradizionali hanno perso il loro impatto. Di conseguenza, anche l'arte si muove in una direzione che privilegia l'espressione soggettiva e individuale, svincolata dalla necessità di conferme o approvazioni esterne.

Tali riflessioni conclusive di Christov-Bakargiev appaiono riferibili principalmente agli artisti dell'area romana, con i quali ha un legame personale, piuttosto che all'intera generazione da cui prende avvio il suo testo. Il tema della perdita e del vuoto, ad esempio, trova echi nelle considerazioni di Pirri di questi anni. Mentre, quando la critica accenna a un parallelo tra arte e scienza, sembra guardare specificamente alle esperienze di artisti come Pietroiusti e, più in generale, dei piombinesi, che nello sviluppo delle loro ricerche, hanno fatto proprio un approccio scientifico.

Anche il testo di Di Pietrantonio presenta diverse riflessioni in linea con quelle di Christov-Bakargiev. Entrambi affrontano l'età degli artisti come elemento comune e dirimente, ma Di Pietrantonio lo associa a un condiviso "sentimento dell'esistenza"[736], quel concetto che la critica descrive come "bisogno di realtà", un approccio distintivo verso il mondo caratterizzato da un forte legame con lo stesso. Del resto si tratta di un aspetto su cui proprio Di Pietrantonio aveva già insistito nel suo testo per la mostra di Volpaia.

Il critico osserva inoltre come la formazione al di fuori del sistema artistico convenzionale abbia portato allo sviluppo di nuove modalità di pensiero e di espressione artistica, liberandosi dalle

[736] Giacinto Di Pietrantonio, *Angeli in libera uscita,* in *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte,* op.cit., s.p.

restrizioni di una costruzione formale troppo rigida e creativamente limitata. Come già Bakargiev, anche Di Pietrantonio sottolinea l'indipendenza di queste ricerche dal pensiero filosofico e dal passato dell'arte: invece di affidarsi a maestri e correnti di pensiero consolidate, scelgono percorsi indipendenti e personali, evitando di legarsi a specifici movimenti artistici o di considerarsi eredi di particolari correnti. In questo senso riemerge il tema del diverso rapporto con il pubblico, evidenziando come gli artisti aspirino, secondo il critico, a rendere l'arte accessibile a una platea più ampia, non limitandosi agli esperti del settore.

L'analisi critica di Vettese si focalizza maggiormente sul cambiamento dei linguaggi, registrando un calo dell'interesse per la pittura. Questa tendenza è infatti evidente tra gli artisti selezionati, "un gruppo rappresentativo sebbene parziale"[737]. Interessante è la constatazione che, nonostante tale allontanamento dal mezzo pittorico, persiste l'apprezzamento per la creazione di opere eleganti e formalmente gradevoli, che si integrano bene nell'ambiente senza ridursi a semplici astrazioni o progetti, tipici delle opere concettuali degli anni Settanta. La pittura tradizionale sembra così cedere il passo a ciò che può essere definito solo come "oggetti". Vettese nota che tale fenomeno non va interpretato come un rifiuto delle tecniche tradizionali, vi è piuttosto una consapevolezza crescente del fatto che l'uso di una tecnica specifica non equivale a una dichiarazione di intenti, il che delinea un panorama artistico dove diverse tecniche e stili espressivi coesistono e si intrecciano.

Viene poi tracciato un parallelo con le tendenze oggettuali già presenti negli Stati Uniti: la maggiore distanza notata da Vettese sta nel fatto che certe ricerche americane derivano dall'esperienza pop anglosassone degli anni Sessanta, che accettava acriticamente la nuova cultura dei consumi. Al contrario, l'arte europea ha sempre evidenziato le criticità dello sviluppo economico-sociale: "I ragazzi italiani, del resto, hanno vissuto troppo da vicino il bello e il brutto dell'ideologia per accettare e proporre il neomarxismo che va di moda in America. Non che rimuovano i problemi che la storia ci pone, ma sono ormai diffidenti nei confronti di ogni chiave di lettura che speri di aprirli e risolverli semplicisticamente. I rapporti tra l'arte e la vita, in particolare, paiono loro (lo vedremo in seguito) troppo labili perchè un vago sociologismo delle opere valga a conferire ad esse un valore politico, nel senso alto del termine. L'arte si occupi di arte, sembrano dire, poi, se è buona, tornerà indietro sul sociale come un boomerang".

Anche Vettese sottolinea quindi l'importanza del rapporto tra arte e vita, osservando come venga rifiutata dagli artisti un'interpretazione sociologica, considerata troppo semplificata, e direttamente politica. Ciò suggerisce una tendenza a rifuggire le narrazioni esterne che cercano di definire o

[737] Angela Vettese, *Davvero non del vero*, in *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte,* op.cit., s.p.

validare il valore dell'opera d'arte. Da qui il principio di un'arte per l'arte perseguito dagli artisti nella convinzione che la sua qualità e rilevanza sociale emergano poi naturalmente.

Questo aspetto secondo la critica si chiarisce nella relazione con il pubblico: l'approccio di Falci, Fontana, Homberg, Modica e Pietroiusti "è molto più assimilabile all'intervento del caso nella costituzione dei quadri di Jackson Pollock che non al modo in cui Judith Malina e Julian Beck coinvolgevano il pubblico ai tempi del Living Theatre", un coinvolgimento quindi non diretto. Per quanto riguarda Bernhard Rüdiger e Alfredo Pirri, evidenzia come il modo in cui affrontano l'architettura si distacchi da un intento di interazione diretta con lo spazio collettivo o partecipazione attiva con l'ambiente esterno. Analizzando invece figure come Arienti, Arcangeli, Casiraghi, Dellavedova, Martegani, Mazzucconi e Kaufmann, osserva che il loro gioco con il linguaggio dell'arte non mira a demistificare i "trucchi ideologici" dietro i concetti di arte o espressione, piuttosto, sembrano concentrarsi sull'uso del linguaggio come fine a sé stesso, senza un intento esplicitamente critico o demistificante. Il recupero di forme minimali nelle opere di Bentivoglio, Cavenago e Maeyama è infine ricondotto all'interno di sole problematiche estetiche e ha quindi un interesse indiretto verso il mondo della vita quotidiana. Tale lettura suggerisce un focalizzarsi da parte degli artisti in mostra sulle questioni interne all'arte piuttosto che sul contesto sociale o quotidiano.

Così come gli altri due curatori, Vettese riconosce e condivide l'affermarsi di una produzione oggettuale, ribadendo come non si tratti dalla semplice imitazione o rappresentazione della realtà: "Le loro opere, proprio in quanto oggetti, non sono mai in primo luogo copie delle cose o riflessione su di esse, ma soprattutto cose esse stesse. Sono davvero e non dal vero".

I tre concordano quindi sull'idea di un rinnovato rapporto tra arte e realtà, ma lo interpretano ciascuno in modi sostanzialmente diversi. Questa discrepanza è particolarmente evidente tra le visioni di Bakargiev e Vettese: la prima indica l'arte come un mezzo per gli artisti per affrontare e influenzare la realtà, mentre la seconda ne enfatizza l'indipendenza dal mondo esterno, vedendola come un qualcosa di separato e autonomo che può incidere indirettamente nel tessuto sociale. Questa divergenza tra le due posizioni è particolarmente rilevante perché riflette le tendenze e le pratiche degli artisti a cui ciascun critico è più vicino. Le riflessioni di Bakargiev si orientano infatti verso gli artisti dell'area romana, mentre l'idea di un'arte per l'arte, sostenuta da Vettese, risuona tra artisti come Arienti, Martegani, Dellavedova e Mazzucconi. Si tratta di una differenza fondamentale che, come si affronterà meglio nel prossimo paragrafo, è alla base della tensione tra gli stessi artisti partecipanti.

Oltre al rapporto tra arte e realtà, seppur nelle diverse declinazioni, i critici insistono sul ruolo cruciale di rinnovamento svolto da questi artisti. Le riflessioni conclusive di Vettese sono in questo senso particolarmente indicative: "qui ci interessa soltanto poter dire che la linea ideologica e analitica dell'arte contemporanea sembra avere terminato il suo corso: il controllo dei documenti di viaggio è terminato. Ecco la vera novità: si riparte". Vettese allude alla conclusione di un'epoca di restrizioni e convenzioni, un'idea efficacemente rappresentata da quel "controllo dei documenti di viaggio", che simboleggia la fine delle barriere limitative, metodologie e ideologie, nell'arte e l'apertura verso nuove prospettive.

Gli altri contributi che compongono il catalogo sono firmati da figure scelte per la loro stretta affinità con gli artisti coinvolti, come nel caso di Levi o Nardone, ma anche per il rispetto e l'ammirazione che nutrono nei loro confronti come nel caso di Pier Luigi Tazzi[738]. Si tratta di testi che, pur confermando in gran parte le argomentazioni presentate dai curatori, apportano anche nuovi spunti di riflessione, arricchendo la discussione sulla scena artistica contemporanea italiana.

In dialogo con Giacinto Di Pietrantonio, Corrado Levi si sofferma sulla diversità geografica dell'Italia, sottolineando come abbia rappresentato storicamente una fonte di ricchezza culturale, distinguendola notevolmente da altre nazioni[739]. Osserva che proprio tale specificità si integra in modo particolarmente efficace nel contesto del mondo contemporaneo, caratterizzato da una "sfaccettatura culturale" e dall'assenza di "un'unica idea guida" nella società. In questo senso, sostiene che sottrarre all'Italia questa sua peculiare varietà e diversità equivarrebbe a rimuovere un carattere cruciale, riducendola a competere con altri paesi su basi meno consolidate, sul loro terreno "dei movimentismi che si succedono uno dopo l'altro, delle personalità chiave, eccetera". L'approccio suggerito è perciò quello di valorizzare e preservare una vasta gamma di espressioni e influenze artistiche nelle mostre, piuttosto che limitarsi alle correnti dominanti. Ne emerge, tra le righe, una critica alla mostra *Davvero* per la sua focalizzazione esclusiva sugli artisti attivi tra Roma e Milano. L'assenza di artisti da altre città italiane come Torino, Bologna e Napoli viene infatti percepita come una grave lacuna che pregiudica sia la diversità che la qualità dell'esposizione. Levi riconosce che un approccio più pluralistico nell'arte può presentare sfide teoriche relative alla qualità e ai criteri di selezione, tuttavia, secondo la sua visione, il vero valore di un'opera sta nella capacità di stabilire connessioni sia con altri lavori sia con il contesto culturale in cui è inserita: si tratta di "opere attentamente ricettive di queste relazioni, più che affermative di se stesse". Di conseguenza, il pluralismo diviene necessario e la "scommessa teorica" di questi anni è

[738] Conversazione con Alfredo Pirri, 4 aprile 2023.

[739] *Una chiacchierata e mezza con Corrado*, in *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte,* op.cit., s.p.

rappresentata quindi dal trovare un equilibrio tra questo e le complesse questioni di qualità e criteri di selezione. La posizione di Levi non sorprende; considerando il suo lavoro teorico e l'attività espositiva nel ruolo di curatore, è chiaro come la sua visione e approccio abbiano sempre valorizzato una vasta gamma di esperienze artistiche. Questo interesse risulta particolarmente evidente in una mostra come *Il Cangiante* dove a essere messa in risalto è proprio la "qualità relazionale"[740]. Le scelte espositive sono infatti in quel caso guidate dalla ricerca di connessioni e contrasti tra le opere, non affrontate come entità isolate e autosufficienti, ma piuttosto considerando il loro valore in relazione l'una all'altra per tensioni, assonanze e differenze in una dialettica che le rende diversamente significanti.

Il critico d'arte e filosofo Giorgio Maragliano presenta un testo strutturato come dialogo assurdo tra due persone, in cui riflette sulla relazione tra arte e regole, considerando la prima come un'entità autonoma, libera da desideri esterni o definizioni imposte. La vera arte si esprime da sé, evitando sovraccarichi di significati esterni[741].

Domenico Nardone, critico di riferimento del gruppo dei Piombinesi, avanza delle considerazioni nette su come l'attività di questi artisti in mostra rappresenti una sorta di "guerriglia quotidiana"[742]. Attraverso le loro opere, discrete ma incisive, sfidano le convenzioni stabilite, cercando di influenzare e modificare le percezioni e le abitudini della società. Tali riflessioni presentano, prevedibilmente, notevoli affinità con quelle di Bakargiev: la lettura di Nardone si sviluppa infatti considerando come i movimenti rivoluzionari tendano a evolvere verso forme di potere e controllo perchè "l'istanza rivoluzionaria è sempre sottesa da una brama di potere, da un desiderio folle di imporre le proprie volontà". A questa visione contrappone l'approccio degli artisti contemporanei, descritti come "disillusi" e distaccati dai grandi ideali e narrazioni del passato, ma non meno influenti nel loro agire. Ecco quindi che i loro progetti, sebbene di piccola scala e di natura personale, si distaccano dalla rottura del "terrore rivoluzionario" operando una sorta di "guerriglia quotidiana". Questi artisti hanno dunque una "visione pragmatica e flessibile", piuttosto che caratterizzarsi per un "rigore rivoluzionario", ovvero preferiscono un approccio meno diretto e più sottile che si insinua all'interno delle norme esistenti. È interessante osservare come Nardone riconosca un parallelismo tra questa tendenza e la sua personale transizione professionale da critico e direttore di uno spazio sperimentale a direttore di una galleria più convenzionale, un cambio di ruolo che rappresenta, secondo lui, l'adozione di un approccio più pragmatico nel suo stesso lavoro.

---

[740] Corrado Levi, *Tra gli anni Settanta e gli Ottanta. Conferenza (2001)*, op. cit., p. 46.

[741] Giorgio Maragliano, *Le regole de gioco,* in *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte,* op.cit., s.p.

[742] Domenico Nardone, *Atti minimi*, in *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte,* op.cit., s.p.

Sebbene non sia presente nel testo un esplicito riferimento, l'analisi di Nardone risulta essere particolarmente pertinente per il solo gruppo di Piombino, un'omissione che sembra indicare l'intento di estendere il campo della sua analisi a un'interpretazione di portata più ampia, che vada oltre le specifiche pratiche del gruppo, ma che trova un effettivo riscontro solo nelle opere degli artisti di area romana.

A offrire una prospettiva radicalmente diversa e fortemente critica sulla situazione artistica contemporanea è il critico d'arte toscano Pierluigi Tazzi. Fin dagli anni Settanta, Tazzi sviluppa un approccio critico parallelo alla pratica curatoriale, incarnando l'ideale del curatore militante. Inoltre, in questi anni egli rappresenta, agli occhi dei giovani curatori e artisti, un punto di vista esterno al contesto italiano, rivolto all'Europa e, soprattutto, agli Stati Uniti da dove porta notizie sulla situazione post East Village[743].

Invitato da Cristov Bakargiev a scrivere un testo per la mostra, Tazzi opta per una posizione inaspettata: coglie l'occasione per esprimere una lunga e dettagliata critica nei confronti dei giovani artisti, al punto che i curatori si trovano a riflettere se sia il caso o meno di pubblicarlo[744]. Del resto è un ambito, quello del contemporaneo in senso stretto, che lui stesso dichiara di seguire solo marginalmente. La sua esperienza diretta con questi artisti è infatti da ricondursi alle frequentazioni della mostra di Volpaia nel mese di settembre dello stesso anno[745]. In una sorta di lettera aperta agli "amici" dell'arte, Tazzi esprime disappunto e disorientamento riguardo allo stato attuale, sostenendo di "essere attaccato dal demone dell'incomprensione". Si interroga sul concetto di "nuovo", rilevando che l'innovazione si manifesta ciclicamente, ma esprime riserve sulle implicazioni di questi cambiamenti: "Se da corretti fenomenologhi, io, voi e gli altri, questo dovessimo guardare e proporci di omologare al tempo e alla storia, il compito sarebbe tanto ingrato e da ufficio di leva più che da scuola, da caserma più che da accademia […] E non è viceversa questa esaltazione di ruolo ancora una volta il tentativo occulto di dividere i flussi, e le foci, di scorporare dall'unità composita elementi auto-funzionanti e di riunificarli a gruppetti con destinazioni specifiche e diversificate, in modo che giunti nel canyon sia più facile e con mezzi più vari ridurne la portata?".

Tazzi mette in discussione l'approccio proprio dei critici di categorizzazione e segmentazione delle correnti artistiche in gruppi distinti, evidenziando come tale pratica riduca eccessivamente la complessità della realtà. Il critico fiorentino entra nel merito di ciò che lo "disturba del nuovo":

---

[743] Conversazione con Alfredo Pirri, 4 aprile 2023.

[744] Conversazione con Alfredo Pirri, 4 aprile 2023.

[745] A citarlo è lo stesso titolo del testo: Domenico Nardone, *Castello di Volpaia 1988*, in *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte,* op.cit., s.p.

innanzitutto ritiene che le nuove tendenze artistiche si presentino senza la passione e l'entusiasmo che caratterizzano tradizionalmente i giovani, sentimenti che possono anche mancare, "ma allora aspettiamoli al varco ad altri stadi d'ascesa, e che a tirare il carro ci pensino di per loro, o altri che me a ciò più disposti". In questo senso, il critico sottolinea l'importanza dell'attesa per vedere come si sviluppano le tendenze artistiche, piuttosto che forzare immediatamente per laniare il nuovo, una visione in aperto contrasto con l'idea che l'arte debba essere costantemente celebrata per la sua novità. In secondo luogo, si concentra sulla lentezza con cui avvengono i cambiamenti e sulle difficoltà che emergono nell'adattarsi rapidamente ai nuovi modelli. Nota infatti come i giovani, in questi anni di generali trasformazioni, possano sentirsi facilmente smarriti, mancando di riferimenti chiari e di un senso di appartenenza: "E allora perché esaltare, illudendo, le squadre beote, facendole credere commandos?". Una domanda dura, rivolta ai critici e ai curatori accusati di celebrare in modo ingannevole questi artisti che sono ancora agli inizi.

A non convincere il critico toscano è poi la natura di ciò che viene indicato come "nuovo", suggerendo che si tratti in realtà di una rielaborazione di ricerche già esistenti. Per lui è un compromesso tra diversi estremismi, come "l'estremismo produttivo di New York e l'individualismo dell'Accademia di Dusseldorf". Concludendo, Tazzi lamenta la perdita dell'"allegria", intesa come qualcosa che va oltre una mera qualità emotiva, estendendosi a un elemento essenziale dell'arte e della vita. Questa è indicata infatti come un insieme di passione, illusione, consolazione e entusiasmo, sentimenti fondamentali e componenti vitali del processo creativo. La mancanza di questi caratteri è per lui indicativa di una condizione di vuoto emotivo e spirituale, una sorta di sterilità e assenza di pensiero.

La divergenza di opinioni tra i curatori della mostra e Tazzi è evidente, specialmente nella loro interpretazione di alcuni aspetti, esaltati dai primi come segni di cambiamento e criticati, invece, in modo incisivo dal secondo. I giovani curatori vedono, ad esempio, gli interventi spesso minimi di cui si costituiscono le opere come un tentativo degli artisti di ricollegarsi alla realtà, mentre Tazzi legge questi stessi interventi come segnali di una perdita di entusiasmo e senza un qualsiasi rilievo. La visione di Tazzi del "vuoto" nell'arte, che per lui ha una connotazione negativa, è inoltre in netto contrasto con l'interpretazione di Bakargiev che lo considera, invece, come una tabula rasa, uno spazio ricco di potenzialità da cui ricominciare. Ancora, c'è un contrasto nell'interpretazione sull'uso dei diversi linguaggi da parte degli artisti: da un lato, Vettese vede questa scelta come una dimostrazione di consapevolezza nei confronti dei loro predecessori, dall'altro, Tazzi la interpreta come una mera ripetizione di elementi del passato, segnalando così una scarsa originalità delle opere.

L'inconciliabilità di prospettive tra i critici sembra essere influenzata dalle diverse generazioni di appartenenza. Non è difficile notare come Tazzi condivida posizioni simili a quelle di Lea Vergine, che critica i giovani artisti per la loro mancanza di entusiasmo, "troppo educati da non essere violentati da nessuna idea"[746]. Entrambi, poi, mettono in risalto l'assenza di novità, attribuendola alla rielaborazione di stili del passato, e sottolineano una carenza di progettualità e pensiero.
Questo suggerisce come il contesto generazionale influisca notevolmente sul giudizio; sono infatti specialmente quelli che hanno vissuto un'epoca più politica e ideologica a mostrare una certa resistenza o scarsa inclinazione verso le ricerche artistiche contemporanee.
Levi rappresenta in questo senso un'eccezione nel panorama critico: sostenitore delle ricerche dei giovani artisti, nonostante la notevole differenza di età, la sua posizione è anche l'esito di circostanze singolari, tra cui il suo rifiuto di aderire al modello del critico ortodosso. Rispetto però alle altre figure della stessa generazione si distingue anche per la sua abilità nel cogliere e interpretare il cambiamento di paradigma postmoderno, adottando un approccio pluralistico e relativista nelle sue attività, come dimostra lo stesso contributo al catalogo di *Davvero.*

3.5. *Italia '90. Ipotesi arte giovane,* 1990

Nell'autunno del 1990 "Flash Art" pubblica *Speciale Arte Giovane*, un intero numero dedicato all'analisi della situazione artistica italiana successiva all'esperienza della Transavanguardia.
L'indagine intrapresa dalla rivista insiste sul decentramento dell'arte italiana, coinvolgendo critici provenienti da diverse parti del paese a cui è chiesto di analizzare una situazione artistica locale delineatasi dopo il 1985. Tra i nomi coinvolti ci sono molte firme abituali della rivista come Angela Vettese, Giulio Ciavoliello, Giorgio Verzotti e altri.
Ne emerge un panorama propositivo e vitale in cui ad affermarsi sono però singoli artisti difficilmente raggruppabili in categorie, così che elencarli in base alla regione in cui lavorano sembra essere la soluzione migliore. Il numero della rivista si può perciò considerare una prima risposta alla necessità di chiarezza rispetto alla complessità della situazione artistica contemporanea.
Da questa indagine scaturisce anche la mostra *Italia '90. Ipotesi arte giovane* presentata dal dicembre 1990 al gennaio 1991 presso gli spazi della Fabbrica Del Vapore e di cui il numero 158 di "Flash Art" diviene il catalogo.

---

[746] Lea Vergine, *Avanti all'indietro*, "Panorama", 16 febbraio 1986. Pubblicato in Lea Vergine, *L'arte in gioco*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 60-67.

Ma, "È questa l'arte giovane?"[747] si chiede Giancarlo Politi nel titolo del suo editoriale, sollevando subito perplessità sulla validità di quanto presentato. La domanda infatti, lontana dall'essere una mera provocazione retorica, diviene il punto di partenza per una riflessione critica non solo sul contenuto della rivista ma anche sullo stato complessivo dell'arte contemporanea.

Politi descrive lo *Speciale Arte Giovane* come l'ennesima sfida di "Flash Art" nell'interpretare l'attualità, un passaggio "dalla cronaca alla storia", ed evidenzia le difficoltà di "attraversare le sabbie mobili dell'attualità (delle mode dicono gli sprovveduti) senza riferimenti, con la speranza più che con la certezza di non insabbiarsi". Tuttavia, pone questa sfida come un compromesso fondamentale dato che "una rivista d'arte oggi non può e non deve vivere nelle roccaforti della storia e della memoria. O che non può essere, come la maggio parte delle pubblicazioni d'arte nostrane e straniere di oggi un catalogo di immagini patinate con testi agiografici, recensioni trionfalistiche e prezzolate".

Politi assume un tono difensivo che lascia trapelare un certo grado di insoddisfazione per il quadro presentato; se infatti, da una parte, spiega in dettaglio la metodologia utilizzata per condurre l'indagine, dall'altro, giustifica le scelte editoriali, suggerendo che i risultati non abbiano completamente soddisfatto le ambizioni iniziali. "Abbiamo sempre voluto camminare al passo con i tempi, subirne gli sbalzi febbrili, le esaltazioni anche intemperanti, affascinati sempre dalle nuove ipotesi di pensiero e dai climi cultuali più sofisticati. Questo numero di "Flash Art" nasce proprio da tali premesse e noi sappiamo bene che quanto viene proposto qui (e nella mostra che ne seguirà) non sempre rappresenta il meglio di ciò che sta accadendo in Italia: abbiamo però preferito una quasi totale apertura ad un ennesimo tentativo di filtro gerarchico. Io stesso ho paura di ciò che verrà fuori: con i critici a cui abbiamo affidato l'incarico di analizzare una situazione o una città o una regione spesso abbiamo avuto solo veloci e sfuggenti rapporti telefonici, i criteri non sono stati mai definiti rigidamente. È questo il prezzo che abbiamo voluto pagare alla cronaca calda e all'attualità".

Quella di "Flash Art" è presentata quindi come una scelta consapevole e strategica, pur ammettendo che un'analisi storica dell'arte italiana dell'ultimo decennio avrebbe potuto offrire una prospettiva "diversa e più accurata". Del resto l'intenzione della rivista è di concentrarsi su "una materia ancora bruciante, non stagnante", da qui l'idea di rivolgere ai collaboratori la richiesta di una valutazione critica del panorama artistico successivo alla Transavanguardia, per sondare il "senso del mutamento" nell'arte, attraverso una varietà di prospettive territoriali.

---

[747] Giancarlo Politi, *È questa l'arte giovane?,* "Flash Art", n.158, estate 1990, p. 95.

È lo stesso Politi a denunciare però come alcuni contributi si allontanino da un'analisi obiettiva, pendendo verso interpretazioni soggettive, fortemente influenzate da visoni e relazioni personali. Tale approccio, secondo il direttore, contravviene agli standard etici di "Flash Art", proclamata come una rivista che dà sempre priorità all'obiettività e alla serietà nelle sue pubblicazioni, ma "è il rischio che si deve correre quando il gruppo si allarga e il giudizio viene delegato ad altri".

La modalità adottata per l'indagine ha un ampio raggio d'azione: si estende dai principali centri culturali come Milano, Roma e Torino, fino ad aree più periferiche e meno conosciute da cui non si nega possano ugualmente emergere risultati sorprendenti. Nonostante la capillarità di questa ricerca, Politi resta dubbioso sulla sua efficacia nel documentare in modo completo "gli eventi in corso", concludendo con un incerto: "Ci siamo riusciti? Non lo so". Ancora, aggiunge: "Sappiamo dunque di proporre un panorama incompleto anche se tutti o quasi i giovani artisti italiani più significativi (una ventina?) sono presenti: parecchi altri artisti assenti o non individuati avrebbero più significativamente contribuito a documentare tutto l'arco della ricerca d'oggi. Ma una parte della colpa è stata anche mia che non ho cercato un coordinamento più organico tra i diversi collaboratori al fine di stabilire una unità di intenti. Sono stato trattenuto dal timore di un prodotto standardizzato. Mi scuso con tutti quegli artisti che avrebbero meritato di essere invitati a questo numero ed alla mostra: possiamo sin d'ora annunciare che nel corso del 1991 almeno altre due grandi rassegne, a livello nazionale ed internazionale, caratterizzeranno la nostra attività e colmeranno i vuoti di questa iniziativa".

Vi è inoltre un riferimento a due mostre che tuttavia non verranno realizzate: la prima, prevista per la primavera seguente, sarebbe dovuta essere aperta ad artisti di tutte le età. La seconda avrebbe invece dovuto esporre opere selezionate dalle gallerie italiane, con particolare attenzione agli emergenti, rinsaldando così il rapporto di fiducia tra "Flash Art" e il mercato. Secondo il direttore la totalità delle tre mostre avrebbe potuto offrire una panoramica più completa rispetto a un singolo evento: "Il nostro desiderio ideale sarebbe quello di permettere a chiunque abbia sufficiente qualità, tensione ed energia di giudizio di poter mostrare in un contesto nazionale il proprio lavoro. Se ci riusciremo o meno non lo so. Io so che ci proveremo".

3.5.1. Le ragioni di un numero speciale

L'interesse per i giovani artisti non si presenta certo come una novità rispetto alla storia della rivista. Oltre alle recensioni dedicate alle loro mostre, durante gli anni Ottanta, sono particolarmente significativi alcuni contributi che presentano già quella ricerca condotta su specifiche aree italiane

che connota il numero 158. Un esempio è la ricognizione di Giacinto Di Pietrantonio sui *Giovani artisti in Emilia Romagna*[748], seguita da quella di Viana Conti dedicata alla città di Genova[749], da Maria Luisa Frisa su Firenze nell'estate del 1985[750], e infine da Elio Grazioli sui *Giovani artisti a Milano*[751]. Nel periodo 1986-1988, Corrado Levi cura una rubrica dedicata agli emergenti, alternando focus su gruppi di artisti o su singoli individui, con un testo dedicato per ogni uscita[752]. Infine, a partire dal numero 154 del febbraio - marzo 1990, la rivista riserva all'argomento uno spazio regolare tra le notizie intitolato *Arte giovani*, un impaginato informativo che dà la misura della curiosità ma anche della probabile richiesta di notizie da parte dei lettori circa l'arte emergente[753].

L'impegno del periodico milanese verso le nuove leve riflette un'attenzione diffusa che in questi anni caratterizza molte riviste specializzate. A tal proposito si può ricordare come anche "Segno" offra numerosi servizi speciali dedicati ai giovani in contesti sia italiani che internazionali. In particolare, a partire dal numero 47 del giugno 1985 la stessa rivista presenta l'inchiesta *Made in Gallery*, una serie di approfondimenti focalizzati sugli esordienti, sul collezionismo e sul mercato dell'arte, attraverso le opinioni dei galleristi[754]. Infine, un ulteriore strumento è rappresentato dalla visibilità concessa per mezzo della copertina, dove vengono sistematicamente riprodotte una o più opere di artisti emergenti.

"Flash Art" vanta però un ruolo storico nell'affrontare in presa diretta fatti contemporanei, rappresentando ancora la pubblicazione più attenta e ricettiva alle tendenze e sviluppi dell'arte. A stupire è il fatto che venga dedicato, unica volta nella storia della rivista, un intero numero all'arte giovane. Proprio tale scelta, che appare come un gesto senza precedenti di fiducia nell'attività degli artisti e un impegno nel promuoverli, rivela in realtà le difficoltà del comprendere e chiarire il panorama contemporaneo. Non si tratta infatti tanto di un atto di sostegno da parte della rivista,

---

748 Giacinto Di Pietrantonio, *Giovani artisti in Emilia Romagna,* "Flash Art"*,* n.125, marzo 1985, p. 62-65.

749 Viana Conti, *Genova Giovane*, "Flash Art"*,* n.127, giugno 1985, p. 11-14.

750 Maria Luisa Frisa, *Giovani artisti a Firenze*, "Flash Art"*,* n.128, estate 1985, p. 52-55.

751 Elio Grazioli, *Giovani artisti a Milano,* "Flash Art."*,* n. 124, gennaio 1985, pp. 68 - 73.

752 Per un approfondimento sulla rubrica di Levi si rimanda al contributo di chi scrive: *Nuovi possibili paradigmi critici e interpretativi negli anni Ottanta: la rubrica di Corrado Levi su "Flash Art"*, in *Armi improprie. Lo stato della critica d'arte in Italia*, op.cit., pp. 284-286.

753 Cfr: "Flash Art", n. 154, febbraio - marzo 1990, p. 160.

754 L'inchiesta a puntate è realizzata chiedendo opinione a vari galleristi. Nel primo a rispondere sono: Luigi Deambrogi, Franz Paludetto, Lucio Amelio, Cleto Polcina, Margherita Falloni, Enzo Cannaviello, Franco Toselli, Andrea Contini, Massimo Riposati, Grazia Terribile, Pio Monti. *Made in Gallery*, "Segno", n. 47, giugno 1985, p. 20-21.

quanto piuttosto di un tentativo di analizzare, passando in rassegna i vari nomi regione per regione, la situazione attuale, nella consapevolezza che qualcosa di nuovo si sta verificando e nella speranza di offrire una lettura. Tale incertezza di valutazione critica si riflette in un numero speciale che non presenta un punto di vista definito, ma assume invece un carattere dichiaratamente più generale e inclusivo.

L'idea che si possa trattare di un sostegno reale ai giovani perde, infatti, forza quando si osserva la mancanza di promozione, consistente e continuativa, negli altri numeri della rivista. Sebbene "Flash Art" pubblichi regolarmente contenuti sugli emergenti, si tratta spesso di brevi segnalazioni o testi minori, come le "paginette"[755] di Corrado Levi, insufficienti per rappresentare un vero riconoscimento. In questo contesto, è la copertina di "Flash Art" a diventare lo spazio che si afferma come strumento chiave per la diffusione e la promozione degli artisti e delle loro opere.

Se negli anni Settanta "Flash Art" assomiglia più a una fanzine ciclostilata in bianco e nero – un bollettino d'informazione si potrebbe dire – dalla seconda metà di quel decennio inizia a trasformarsi in un rotocalco a colori, mentre negli anni Ottanta, momento in cui l'importanza stessa dell'immagine cresce costantemente, è la copertina della rivista, con la riproduzione di un'opera d'arte selezionata dalla redazione, a ottenere un ruolo cruciale. Questa nuova centralità assunta agli occhi degli artisti e degli addetti ai lavori, è ben rappresentata dall'opera di Maurizio Cattelan, *Flash Art Strategie* realizzata proprio nel 1990. Si tratta di un falso numero di "Flash Art" creato sostituendo la copertina originale dell'edizione di aprile - maggio con una fittizia che presenta vecchie uscite della rivista disposte a formare un castello di carte, un'opera creata da Cattelan stesso che si attribuisce la paternità della prima pagina. Questo esempio di *detournement* mette in luce non solo l'importanza crescente di tale visibilità editoriale, ma anche le varie *strategie* comunicative e commerciali che caratterizzano più in generale il mondo dell'arte in questi anni[756]. In particolare l'uso di una copertina fittizia sottolinea quanto sia fondamentale per un artista avere tale esposizione mediatica per promuoversi e ottenere riconoscimento.

Se si passa in rassegna i numeri realizzati dalla rivista negli anni che precedono lo speciale dedicato all'arte giovane, si nota come la galleria di quadri che anima le diverse copertine insista sul

---

[755] Corrado Levi, *Diari di qua e di là*, Milano, Politi, 1989, p. 72.

[756] Flash Art Strategie di Cattelan è esposta per la prima volta nel 1990 durante una doppia personale con Tommaso Tozzi presso la Galleria Neon a Bologna, curata da Roberto Daolio. L'edizione dell'opera è in novanta esemplari. https://www.tommasotozzi.it/index.php?title=Neon_collettiva_Tommaso_Tozzi_e_Maurizio_Cattelan_(1990). Per un'analisi della presenza di Cattelan sulle copertine di "Flash Art" e l'attenzione e l'uso che l'artista stesso gli ha riservato si rimanda a: Marco Senaldi, *Cattelan Cover Story*, "Flash Art", n. 335, ottobre-novembre 2017, pp. 101-103.

consolidamento di una pittura gestuale di segno espressionista[757]. Si può ricordare il numero 126 del maggio 1985 con la prima pagina dedicata a Mimmo Paladino con l'opera *Quelli che restano, quelli che vanno* (1984), o quella successiva dedicata a un dettaglio del quadro di Mario Schifano *Il parto numeroso della moglie del collezionista* (1984)[758]. Ancora, il numero 128 dell'estate 1985 presenta un'opera di Bruno Ceccobelli, *Ove Guardare,* dello stesso anno. La promozione della pittura continua anche negli anni successivi, come testimoniato dal numero 136 del dicembre 1986 - gennaio 1987, nel quale viene presentata l'opera *Ombre Brevi o D'Avi* (1986) di Luigi Ontani[759], o dalla copertina del numero 143 del marzo - aprile 1988, dove è esibito il dipinto *Bernecchini* (1984) di Toti Scialoja[760].

Tra il 1987 e il 1988, nonostante questo continuo interesse per la pittura evidente nelle pagine della rivista, nelle copertine si manifesta gradualmente un cambio di prospettiva. Si osserva una chiara transizione verso un linguaggio più analitico, in linea con la crescente preferenza per forme geometriche e una generale tendenza al raffreddamento nelle espressioni artistiche, che si verifica sia a livello nazionale che internazionale. In questo senso, vi è a una diminuzione progressiva della presenza di opere pittoriche, lasciando sempre più spazio a immagini essenziali, con un predilezione per fotografie e installazioni, come nel caso del numero 147 di ottobre-novembre 1988 con l'opera *La macchina del desiderio* (1987) di Vettor Pisani. Allo stesso modo, emergono opere dal carattere geometrico, come nel numero 138 di aprile 1987, dove viene presentata *Spazio Totale* (1954) di Mario Nigro, o, ancora, nel numero 142 di gennaio-febbraio 1988, dove è proposta un'opera dal gusto grafico di George Dokoupil, *Le Omnicomprensive leggi del Dagob* (1987).

La copertina che sancisce un cambiamento nell'orientamento della rivista, evidenziando l'emergere di nuovi linguaggi artistici, sembra essere quella del numero 156 del giugno-luglio 1990: a campeggiare in prima pagine è una fotografia della serie *Made in Heaven* di Jeff Koons, raffigurante l'artista e l'attrice pornografica Ilona Staller come una moderna versione di Adamo ed Eva. Le fotografie vengono presentate nella sezione di *Aperto* della 44ª Biennale di Venezia dello stesso anno, suscitando una grande attenzione mediatica a cui "Flash Art" fa eco dedicandogli la copertina[761].

---

[757] Per uno studio delle copertine di "Flash Art" tra il finire degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta si veda: Denis Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, (Biblioteca Passaré, Studi di arte contemporanea e arti primarie), Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 39-46.

[758] Copertine rispettivamente "Flash Art", n. 126, maggio 1985; "Flash Art", n. 127, giugno 1985.

[759] Cfr: Copertina di "Flash Art", n. 136, dicembre 1986- gennaio 1987.

[760] Cfr: Copertina di "Flash Art", n.143 marzo-aprile 1988.

[761] Cfr: Copertina di "Flash Art", n. 156, giugno - luglio 1990.

Osservando i numeri che precedono lo speciale del 1990, si nota che la rivista, soprattutto riguardo all'arte italiana, continua a dare molto spazio alla Transavanguardia, tralasciando i nuovi artisti della generazione successiva, sebbene siano supportati da molti critici di "Flash Art". In questo senso, anche la scelta di mettere l'opera di Corrado Levi, *Fontana Bianca* (1989), in copertina dello *Speciale Arte Giovane*, porta a interrogarsi su come la rivista intenda il concetto di giovinezza, mostrando la sua flessibilità di interpretazione: "Flash Art" non sceglie di promuovere un giovane artista nel senso convenzionale, ma preferisce una figura più trasversale, influente e ampiamente riconosciuta nel mondo dell'arte. Non a caso Levi è citato come artista in copertina, ma contribuisce anche all'edizione speciale in qualità di critico d'arte con l'articolo *Pennello in Mercurio*, in cui analizza la scena artistica di Torino, mettendo in luce "quattro nuovi artisti all'orizzonte a Torino, frutto della rottura operata da Pierluigi Pusole e Bruno Zanichelli"[762]. Tale copertina può essere perciò interpretata come un tributo a una delle personalità più influenti degli anni Ottanta, ma non specificamente per il suo ruolo di artista, rafforzando l'idea di come la rivista tenda a omaggiare figure già ben note nel mondo dell'arte. L'unica eccezione è rappresentata dal numero 161 dell'aprile - maggio 1991 che presenta l'installazione *Disciplina* di Alfredo Pirri, realizzata in occasione della sua mostra personale presso lo Studio Casoli[763]. Successivamente, il primo artista italiano della generazione nata intorno agli anni Sessanta ad apparire sulla copertina della rivista è Maurizio Cattelan, sul numero 182 del marzo 1994, con *Ninnananna,* una raccolta di detriti delle macerie del Pac in un borsone da viaggio blu[764]. La scelta però non stupisce dal momento che lo stesso anno l'opera aveva già ottenuto un riconoscimento internazionale venendo esposta, sia alla prima personale dell'artista all'estero presso la Laure Genillard Gallery di Londra, sia in una mostra collettiva al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, presentata in una versione differente con i resti avvolti in sacchi di plastica bianca posti su due pallet[765]. Diversamente, Stefano Arienti, anch'egli appartenente alla stessa generazione e tra gli artisti più acclamati in Italia, ottiene il riconoscimento prima da una pubblicazione internazionale come "Arts Magazine", che da "Flash Art". Nel 1989 la rivista gli dedica la copertina con l'immagine dell'installazione *Senza Titolo* (1987), la stessa esposta in *Geometrie Dionisiache* e poi riproposta nel 1989 presso lo Studio

---

762 Gli artisti sono Monica Craocci, Stefano Pisano, Sergio Cascavilla e Enrico De Paris. "Flash Art", n.158, estate 1990, p. 141.

763 763 Cfr: Copertina di "Flash Art", n. 161, aprile - maggio 1991. La mostra personale di Pirri alla Studio Casoli si tiene da dicembre 1990 a gennaio 1991.

764 Cfr: Copertina di "Flash Art", n. 182, marzo 1994.

765 Per una panoramica sull'artista si rimanda al recente volume: Elio Grazioli, Bianca Trevisan, *Maurizio Cattelan,* "Riga", 39, Macerata, Quodlibet, 2019.

Guenzani. Solo nel 2003, molti anni dopo i suoi esordi e quando ormai la sua posizione nell'ambito artistico è comunemente riconosciuta, "Flash Art" gli dedicherà una copertina[766].

La logica che guida tali scelte segue quindi la tendenza consolidata negli anni precedenti, preferendo accodarsi al successo di artisti già in parte affermati piuttosto che puntare su nuovi nomi. Si deve tener conto però che "Flash Art" si trova a dover bilanciare fattori opposti: da un lato, ha la necessità di mantenere una critica indipendente, fondamentale per garantire l'integrità editoriale e la fiducia del pubblico, dall'altro, deve operare all'interno delle leggi del mercato, compresi i bisogni di generare entrate economiche[767]. In questo delicato equilibrio, le copertine svolgono un ruolo cruciale, non solo attirando l'attenzione e suscitando interesse visivo, ma fungendo anche da punto di contatto con il mondo commerciale. Presentando opere o artisti riconosciuti, contribuiscono ad accrescere il prestigio della rivista e, di conseguenza, il suo valore sia per i lettori che per gli inserzionisti. È importante infatti ricordare che "Flash Art" ottiene una parte significativa dei suoi finanziamenti dalla vendita di copie e dalla pubblicità, entrambe fortemente legate alle gallerie d'arte private che acquistano spazi pubblicitari influenzando anche il contenuto editoriale. Le gallerie poi, oltre a essere clienti, agiscono come canali di distribuzione, svolgendo un ruolo fondamentale nella diffusione della rivista tra collezionisti e appassionati d'arte, consolidandone ulteriormente l'importanza[768].

3.5.2. Il caso milanese

Il numero speciale di "Flash Art" offre interessanti spunti sulla situazione artistica italiana. Mentre alla maggior parte delle città viene dedicato un singolo articolo, Milano riceve ben quattro contributi firmati da Giorgio Verzotti, Giulio Ciavoliello, Grazia Quaroni e Angela Vettese. Questa maggior attenzione è dovuta alla vitalità della scena artistica cittadina ma anche al recente trasferimento di molti artisti, facendoli emergere al di là dei loro contesti locali.

Gli articoli si concentrano su vari aspetti dell'arte a Milano, proponendo raggruppamenti di artisti che, pur non essendo categorizzazioni rigide, offrono prospettive diverse. A emergere come un tema

---

[766] Cfr: Copertine rispettivamente di "Arts Magazine", aprile 1989. "Flash Art", n. 242, ottobre-novembre 2003.

[767] Denis Viva osserva questa tendenza a partire dagli anni Ottanta, ma è valido estenderla e considerarla persino più marcata per tutto il resto del decennio e oltre, specialmente quando l'importanza della pubblicità aumenta progressivamente. Cfr: Denis Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, op. cit., pp. 50 - 51.

[768] *Ibidem*.

comune è l'importanza della progettualità e di un approccio rinnovato alla realtà, sottolineando una tendenza che non è limitata al contesto specifico di Milano, ma si estende su scala più ampia.

Giorgio Verzotti, nel suo saggio *Ironica Lombardia*, individua nel lavoro di artisti come Manlio Caropreso, Gabriele di Matteo e Mario Dellavedova il comune elemento dell'ironia[769]. In particolar modo la riproduzione fotografica dell'opera di Dellavedova, *Madrigale*, che campeggia sulla prima pagina dell'articolo, è paradigmatica di quanto il critico intende evidenziare. Il lavoro – presentato per la prima volta nello stand della galleria di Pasquale Leccese, Le case d'arte, alla fiera d'arte di Colonia – consiste in una scritta realizzata a parete con fiori artificiali che recita "Ah disperata vita", creando un cortocircuito visivo ed emotivo tra la gradevolezza dei colori dei fiori e il significato malinconico della frase.

Nel suo saggio, Verzotti presenta un'analisi piuttosto generale che esclude riferimenti agli artisti, dedicando a quest'ultimi una sezione distinta, slegata dal testo, trafiletti di poche righe in cui viene condensato il lavoro di ciascuno e le mostre a cui hanno partecipato[770]. Sottolinea innanzitutto come, a "distanza di qualche anno dell'emergere di nuove tendenze dell'arte italiana", queste possano ora essere delineate senza ricorrere a interpretazioni eccessivamente forzate. Descrive un distacco degli artisti dall'approccio precedente – "l'accademia della perversità polimorfa" con riferimento alla tendenza a imitare gli stilemi della Transavanguardia – con risultati artificialmente espressivi in opere pittoriche e scultoree. In diversi punti del testo sembra condividere alcune delle riflessioni già discusse in precedenti occasioni da altri critici, in particolare, si concentra sul rinnovato approccio progettuale degli artisti e il loro modo di interagire con la realtà circostante, aspetti già emersi, ad esempio, nelle proposte critiche delle mostre *Il cielo è dintorni* e *Davvero* del 1988. Verzotti scrive: "Viene riabilitato un lavoro artistico che si configura come progetto, teso alla ricerca di nuovi percorsi della razionalità e contrappunto da un intento trasgressivo che dichiara inefféttuale il progetto nel momento in cui lo assume. Esso diviene analisi della forma che non lascia incriticato nessuno dei suoi dati. La forma è un problema, e un problema è il suo probabile significato. La ricerca si articola da un lato come elaborazione di forme inedite e dall'altro come riflessione sul possibile rapporto fra queste e il mondo".

Con il termine "progetto", sembra descrivere un atteggiamento verso l'arte che è distaccato e pragmatico, non più espressione emotiva come nel caso di molta pittura di inizio decennio, ma piuttosto riflessiva. Tuttavia, proprio il progetto diviene inefficace nel momento in cui è adottato, trasformandosi piuttosto in uno strumento per sondare e mettere in discussione la "forma".

---

[769] Giorgio Verzotti, *Ironica Lombardia*, "Flash Art", n.158, estate 1990, p. 96.

[770] *Ivi*, p. 97.

La ricerca di questi artisti si articola per Verzotti da una parte, come "elaborazione di forme inedite" e, dall'altro, come "riflessione sul possibile rapporto fra queste e il mondo". Si concentrano sul rendere visibili "dei processi di formazione", processi "che a partire dall'interiorità dell'opera arrivano a implicare lo spazio in un percorso di ordine altamente concettuale". Si tratta però di un concettualismo che non si basa su assiomi o principi indiscussi, come invece poteva essere in alcune ricerche degli anni Settanta, ma piuttosto, si confronta attivamente con "il mondo dei fenomeni", cioè con la realtà esterna e tangibile. A detta del critico, i giovani artisti considerano quindi il mondo esterno come un importante punto di riferimento e confronto, implicando un'idea di arte non isolata dalla realtà quotidiana, ma in continuo dialogo con essa. Non è difficile in questo senso notare una certa somiglianza di interpretazione con quella proposta in occasione di *Davvero*.

Il critico indica infine l'ironia come elemento di congiunzione in molte ricerche dei giovani: "La nuova estetica che, in questo caso, sembravano impegnati a costruire è radicalmente ironizzata", osserva Verzotti. L'uso dell'ironia per lui indica una consapevolezza critica da parte degli artisti riguardo ai limiti dell'opera d'arte "di conoscere esprimere e mutare la realtà".

Verzotti insiste su un approccio artistico in cui l'opera non è considerata una verità definitiva, ma piuttosto un "testo aperto" e una "ipotesi provvisoria". Secondo questa prospettiva, l'opera viene definita e completata attraverso l'interazione con elementi quali altre opere, il contesto culturale e ideologico, e persino il contesto "sentimentale". Quest'ultimo punto è particolarmente rilevante perché Verzotti crede che il progetto artistico si basi sull'intuito e sull'emotività, quindi sulla soggettività dell'artista.

Nel suo contributo *Aformali, Mobili, Coinvolti,* Giulio Ciavoliello si concentra sulla diversa posizione degli artisti contemporanei nei confronti della realtà rispetto alle avanguardie e neo-avanguardie, chiamando in causa gli artisti Maurizio Arcangeli, Stefano Arienti, Fausto Bertasa, Umberto Cavenago, Marco Cingolani, Premiata Ditta, Massimo Kaufmann e Marco Moschini[771] . Contrariamente alle avanguardie storiche, connotate da una netta opposizione e dal desiderio di rompere con il passato e le convenzioni, gli artisti menzionati nel testo sembrano adottare una posizione meno conflittuale, più in armonia con il contesto culturale contemporaneo.

In una lunga premessa, Ciavoliello si scaglia contro le dinamiche di potere nel mondo dell'arte, rilanciando la questione dello scontro generazionale, argomento che si è visto essere particolarmente sentito e ricorrente in questi anni: "Più di una volta si è rimproverato a questa generazione artistica il non aver contribuito ad un progetto transformativo ampio, che travalicasse la

[771] Giulio Ciavoliello, *Aformali, Mobili, Coinvolti,* "Flash Art", n.158, estate 1990, p. 101.

sfera del privato, le esigenze di realizzazione e di diffusione spicciola delle proprie cose. Purtroppo i rimproveri in questione quasi mai si sono tradotti in critica costruttiva. Sostanzialmente si è trattato di prediche che venivano da pulpiti particolari, da persone che vivono contraddizioni madornali. È successo che degli intellettuali con anni di impegno politico e culturale a sinistra, si sono trovati impotenti davanti al dissolvimento (dalla fine degli anni 70) di tante spinte di cambiamento: da un lato denunciavano un atteggiamento diffuso di rassegnazione allo stato delle cose; dall'altro, come inseriti, godevano di quelli che non possono non essere chiamati privilegi. I privilegi consistono negli incarichi di curare mostre, spesso contestabili dal punto di vista scientifico, per gli enti locali e per le grandi istituzioni culturali, di insegnare nelle accademie e all'università dove gli stessi magari hanno prodotto poca ricerca (non solo per carenza di finanziamenti), di pubblicare libri raramente validi per grandi gruppi editoriali, di scrivere su testate giornalistiche di larga diffusione".

A tal proposito Ciavoliello parla di "falsa coscienza borghese", concetto marxista qui usato per descrivere lo stato di negazione o di misconoscimento da parte di chi detiene potere e privilegi nel mondo dell'arte, con riferimento in particolare ai critici più affermati. Sottolinea inoltre come degli artisti della generazione più recente, "i più fortunati" si trovano spesso a raccogliere soltanto "le briciole" di un mercato dell'arte che tende a privilegiare valori più consolidati e sicuri. Inoltre sono in larga misura esclusi dalle istituzioni, così come, allo stesso modo, lo sono i critici della loro generazione, suggerendo l'esistenza di una barriera sistemica che tende a favorire le figure già affermate.

Passando all'analisi del panorama milanese, Ciavoliello evidenzia il nuovo modo in cui gli artisti interagiscono con la realtà: l'artista è un "osservatore partecipante" che non è distaccato dalla costruzione del mondo circostante, ma vi è profondamente coinvolto e responsabile. In questo senso, espressioni quali "disimpegno", "chiusura verso il sociale" e "ritorno al privato" sono dal critico ritenute errate, presumibilmente perchè coniate in maniera affrettata e senza comprendere appieno il cambiamento storico significativo, ovvero "l'adesione di massima, da parte di tanti intellettuali e artisti progressisti, al sistema di valori della società occidentali". Si tratta di un passaggio importante nel testo di Ciavoliello perchè scardina molte di quelle letture che proprio la vecchia critica militante – si pensi alle parole di Lea Vergine o Pierluigi Tazzi – propone.

Ciavoliello spiega infatti che, anche se molti intellettuali e artisti si sono adattati ai valori della società occidentale, ciò non implica necessariamente un'accettazione passiva o un tentativo di "mantenere lo status quo": "Essi non escludono la possibilità della critica, della negazione, solo che adesso si trovano di più ad avere il senso del limite. Il loro agire è più ponderato perchè pieno di

dubbi. Un insieme di eventi internazionali ha determinato ripensamenti di tipo storico, morale, ecologico. In qualche modo è aumentato il grado di coscienza civile, dato che non mi sembra di poca importanza".

A essere proposta è quindi una visione dell'artista come un individuo profondamente immerso e reattivo alla realtà che lo circonda, ma non più in conflitto diretto con la società.

In questo contesto, sono affrontate le diverse ricerche degli artisti, mettendo in risalto la loro attenzione alla cura formale delle opere, sia attraverso il lavoro artigianale che industriale. Il critico menziona la pittura di Cingolani, le tecniche raffinate di Arcangeli e le sculture di Arienti. La stessa attenzione la riscontra in artisti come Premiata Ditta, Cavenago e Moschini, che spesso delegano la produzione delle loro opere ad altri, utilizzando processi industriali. In questo senso, osserva che le distinzioni tra i diversi tipi di produzione stanno diventando sempre meno rilevanti.

Come già sostenuto da Verzotti, anche Ciavoliello evidenzia l'importanza del progetto, sottolineando che, sebbene abbia perso l'euforia iniziale, non è affatto in declino.

Nel finale del testo, si sottolinea la centralità di Corrado Levi per comprendere la scena artistica milanese. Descritto come fucina che "ha partorito artisti, mostre, cataloghi, libri e fatti culturali", il suo ruolo di mentore e catalizzatore è infatti indicato come particolarmente rilevante per il modo in cui ha scoperto e valorizzato vari artisti, aiutandoli a trovare la propria strada.

Nell'analisi di Grazia Quaroni si delinea un panorama ben diverso. Come lei stessa chiarisce all'inizio, non vuole concentrarsi su un gruppo specifico o sulla scena artistica della città, come invece suggerirebbe il titolo del suo articolo, *Cani Sciolti a Milano,* piuttosto, sceglie di presentare un insieme di figure dalle identità marcatamente diverse[772].

Il punto di convergenza tra i giovani è secondo la critica non tanto nei risultati ma nelle strategie, metodologie e tecniche, più nei processi creativi quindi che nei prodotti finali. Quaroni nota che, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, la fama di Milano come città del design e della moda non sembra aver influenzato in modo significativo la produzione artistica degli artisti tanto che nei nomi da lei scelti scultura e pittura, con un uso limitato di sperimentazione nei materiali, rimangono i mezzi espressivi principali.

Le peculiarità individuali emergono chiaramente, in particolar modo per la tendenza osservata a esprimere nelle loro opere istanze personali. Pur non ritornando all'intimismo, non esitano a utilizzare esperienze, non solo visive o intellettuali ma anche interiori, come punto di partenza per sviluppare un linguaggio originale. A tal proposito è ricordato il lavoro di Vittoria Chierici che

---

[772] Grazia Quaroni, *Cani Sciolti a Milano,* "Flash Art", n.158, estate 1990, pp. 106 - 109.

adotta il metodo della "variazione", iniziando con un'osservazione attenta della realtà e delle immagini della vita contemporanea, per poi trasfigurarle, conservandone solo il ricordo come "segno solo tracciato", una modalità di procedere che affascina anche altri artisti come Mario Salina e Paolo Sandano. Ancora, spiega come Gabriella Casiraghi nei suoi quadri, mescola le suggestioni culturali, mentre Vincenzo Cabiati ricerca un'antica purezza e classicità, pur con un certo dinamismo nell'esecuzione. In opere come quelle di Paola Fonticoli e Stefano Peroli, rileva un forte legame con l'elemento naturale, distante dall'approccio concettuale, preferendo invece affrontare e rappresentare la natura in modi più diretti. Diversamente, Pasquale Campanella si dedica a forme biologiche e interazioni tra arte e natura, utilizzando strutture cellulari quasi scomposte e macroscopicamente ingrandite, poste su lastroni di granito. Cesare Fullone è l'unico tra questi artisti secondo Quaroni a non includere la delicatezza nella propria poetica, cercando maggiormente la provocazione.

In chiusura, la critica si interroga sull'attuale necessità o meno di trasgressione nell'arte. Nota infatti una tendenza a un approccio più pacato e sommesso ma comunque persuasivo. L'artista, curioso e attento, attinge da fonti variegate, elaborando sentimenti e suggestioni visive differenti. In questo senso anche Quaroni, sebbene in modo non tanto marcato quanto nei contributi precedenti, sottolinea la rinnovata relazione con la realtà, confermando un cambiamento nel panorama artistico.

Dedicando le sue pagine allo Spazio di Lazzaro Palazzi, Angela Vettese ha un compito relativamente più semplice dal punto di vista della selezione dei nomi: intorno a questo spazio si forma infatti un gruppo variegato di artisti di cui propone una lettura collettiva e, per quanto riguarda le attività e la poetica, piuttosto armoniosa[773]. Nella sua analisi, offre una panoramica selezionando e descrivendo un'opera per ciascun membro del gruppo, caratterizzandole come immagini che sono al contempo "provvisorie e definitive, veloci insight dello sguardo". Sottolinea come nelle opere di questi artisti non prevalgano né tecniche specifiche né intenti politici, né vi sia una particolare predilezione per gli spazi espositivi. Ciò che li accomuna è un interesse condiviso per l'immagine e una marcata intolleranza verso ogni tipo di regola: rifiutano categoricamente l'idea di un'arte etichettata rigidamente come "oggettuale", "pittorica" o con qualsiasi altra definizione limitante, sottolineando così la loro predilezione per un approccio artistico più libero. In questo senso, si differenziano nettamente dagli altri artisti milanesi di poco più giovani, già inseriti nel circuito delle gallerie, come Arienti, Martegani, Mazzucconi e Dellavedova.

[773] Angela Vettese, *Via Lazzaro Palazzi,* "Flash Art", n.158, estate 1990, pp. 112-113.

Nella parte conclusiva, Vettese propone riflessioni che vanno oltre i confini cittadini, osservando un diffuso sentimento di "umanesimo" tra gli artisti che si manifesta attraverso una fiducia nel rapporto diretto e autentico tra soggetto e oggetto, che la critica ricorda citando letteralmente le parole di Stefano Dugnani: "Le cose ci stanno immediatamente davanti agli occhi, nessun velo le copre".
Sottolinea anche una sensazione di serenità e autonomia raggiunta dagli artisti, come se dopo "tante battaglie combattute dai fratelli maggiori", fosse possibile per loro lavorare in tranquillità, parafrasando Adriano Tovato, "facendoci soltanto i fattacci nostri".
In queste ricerche l'attenzione è quindi rivolta al mondo esterno e alla sua percezione, piuttosto che all'indagine del sé interiore, una caratteristica che per Vettese si estende a tutta l'Italia dei giovani artisti. A conferma di questa sua posizione porta come esempio l'ultimo numero di "Tiracorrendo"[774] che "ha superato staccionate e scuderie chiedendo progetti anche ai protagonisti di altri bacini creativi", un fascicolo quindi "simbolico" in cui più che in qualsiasi altra mostra organizzata da un critico "una generazione ha circoscritto il proprio ambito e ha riconosciuto se stessa".

3.5.3. La mostra

La mostra *Italia '90: Ipotesi Arte Giovane* si svolge dal 1 dicembre 1990 al 20 gennaio 1991 e presenta le opere di 196 artisti selezionati da vari critici, "occhi giovani"[775] come li definisce il direttore Politi, provenienti da diverse regioni italiane.
Il titolo della mostra prende ispirazione dai campionati del mondo di calcio del 1990, tenutisi in Italia nello stesso anno. L'importante evento sportivo ha un impatto significativo sulla vita degli italiani, diventando un elemento centrale della cultura popolare: la canzone *Un'estate italiana* di Eduardo Bennato e Gianna Nannini domina le onde radio e accompagna le memorabili "notti magiche" dell'estate nazionale, mentre la mascotte *Ciao*, ideata dal grafico Lucio Boscardin, invade le televisioni, diventando un'icona familiare. La nazionale italiana raggiunge le semifinali, suscitando un clima di festa e entusiasmo per tutta la durata del torneo, ma soprattutto il Mondiale del 1990 porta l'attenzione internazionale sull'Italia.

---

774 "Tiracorrendo", Anno I, num. 3, novembre 1989. A questo numero partecipano oltre ai membri della redazione (Mario Airò, Enzo Buonaguro, Matteo Donati, Stefano Dugnani, Giuseppina Mele, Bernhard Rüdiger) anche Premiata Ditta, Stefano Arienti, Amedeo Martegani, Cesare Pietroiusti, Mario Dellavedova, Karpuseeler, Massimo Uberti e Pino Modica.

775 L'espressione è usata da Politi nel video-reportage della mostra *Italia '90.* Giancarlo Politi Editore, FGG Videoproduzioni , *Italia '90. Ipotesi arte giovane*, Milano-Parma 1990/2992, video (colore, sonoro), 17:05, Careof, Archivio Video, Milano.

È questo spirito positivo e vitale a essere richiamato da "Flash Art" alcuni mesi dopo, suggerendo un implicito parallelismo con la situazione nella scena artistica giovanile. A differenza del numero della rivista che precede la mostra di due mesi, il titolo include la parola "ipotesi", evidenziando la natura relativa dell'operazione e confermando il senso di scetticismo espresso già nell'editoriale di Politi.

L'allestimento è ben lontano dalla suddivisione in aree geografiche del numero speciale: curato da Giacinto Di Pietrantonio[776] e Corrado Levi si ispira alla quadreria rinascimentale trasformando le limitazioni logistiche e spaziali in una proposta curatoriale[777]. La scelta è infatti motivata dalla mancanza di spazio adeguato per esporre tutte le opere in modo distanziato: il luogo della mostra, la Fabbrica del Vapore, è una vecchia struttura industriale composta da un lungo capannone di 40 metri e diverse stanze annesse, tuttavia l'elevato numero di partecipazioni e le conseguenti opere da esporre creano significative difficoltà di sistemazione così che Di Pietrantonio e Levi scelgono di sfruttare l'altezza della parete lunga, optando per un allestimento che ricorda appunto una quadreria con le opere disposte a soli 10 cm di distanza l'una dall'altra. Diversamente, le sculture e le opere dal carattere maggiormente installativo occupano lo spazio centrale.

Una caratteristica principale di tale allestimento è la decisione di esporre le varie opere senza seguire criteri di affinità. La disposizione è infatti determinata dalla casualità con cui vengono disimballate, un approccio che rispecchia pienamente le modalità espositive adottate da Levi anche in precedenza[778]. Proprio quest'ultimo, commentando la mostra, osserva che tale metodo, permette a ogni opera, nonostante la loro vicinanza e diversità, di emergere individualmente. Invece di creare confusione o distrazione, proprio la prossimità di lavori così diversi consente di concentrarsi meglio su ognuno, mentre, secondo Levi in uno spazio più tradizionale o classico, le opere avrebbero potuto "disturbarsi"[779] maggiormente a vicenda. Riconosce un problema fondamentale che i "nuovi critici", come lui stesso si identifica, hanno compreso da tempo e che la mostra in questione conferma: il valore delle opere d'arte non risiede solo nella loro essenza intrinseca, ma anche nel modo in cui si differenziano e dialogano tra loro. In questo senso, emerge chiaramente quell'idea di

---

776 Dal 1986 al 1989 Di Pietrantonio è redattore di "Flash Art".

777 Tutte le informazioni sulle scelte allestitive sono fornite direttamente dai curatori nel corso del video-reportage realizzato per la mostra.

778 Cfr: *Il Cangiante al PAC. Le qualità relazionali delle opere*, in *MilanoOttanta*, op. cit, pp. 133-140.

779 Quando non diversamente indicato, le citazioni provengono dal video-reportage della mostra *Italia '90.* Giancarlo Politi Editore, FGG Videoproduzioni , *Italia '90. Ipotesi arte giovane*, Milano-Parma 1990/2992, video (colore, sonoro), 17:05, Careof, Archivio Video, Milano.

valore relazionale come cifra distintiva della produzione contemporanea, aspetto su cui il curatore insiste già in *Il Cangiante* e che ribadisce anche nel testo in catalogo di *Davvero.*

Ancora, sottolinea come la mostra sia un momento "importante" perché propone un ampio spettro di artisti, selezionati da critici provenienti da diverse regioni, secondo un approccio, riflesso nelle pagine della rivista, che permette di offrire una panoramica completa e diversificata della scena contemporanea. Le opere esposte spaziano infatti dalle "cose più avanzate rispetto alla cultura internazionale ai rigoli più nascosti della cultura".

Il commento di Levi evidenzia la rilevanza, secondo il suo punto di vista, di una curatela e di una critica che riconoscano e valorizzino la diversità nell'arte, sostenendo un dialogo tra opere differenti e auspicando una visione olistica che abbracci sia le tendenze più aggiornate che le ricerche meno note. Come si capisce dalle sue parole, la mostra mira a creare una sorta di '"polverone"[780], a suggerire l'atmosfera della nuova generazione senza dare eccessiva importanza ai singoli lavori. L'intenzione è di non forzare le opere in raggruppamenti predeterminati, ma piuttosto di presentare la loro varietà e capacità di coesistere. In questo senso l'esposizione si pone come una sorta di campo di verifica dove si possono rintracciare le tendenze più rilevanti del momento.

A documentare la mostra e, soprattutto, a restituirne lo spirito, è un video promozionale fatto realizzare da "Flash Art", in cui le riprese dell'esposizione si alternano a interviste e dichiarazioni di coloro che vi sono direttamente coinvolti: critici, artisti, ma anche visitatori, sempre rigorosamente addetti ai lavori[781].

Si tratta di una produzione che riflette i caratteri del suo tempo: toni visionari e acidi che evocano un periodo di incertezza e transizione ma che mostrano anche la volontà di proiettarsi nel futuro. La colonna sonora del video è infatti un brano (*Alles Klar_Alles Klar*) del gruppo musicale italiano Kirlian Camera, noto per lo stile electro wave/darkwave. La loro musica, caratterizzata da tonalità inespressive e un ritmo meccanico, conferisce al video un sound futuristico. Le stesse interviste assumono un tono surreale, un effetto spesso accentuato anche dalle riprese ravvicinate dei volti, che isolano e mettono in evidenza dettagli particolari, creando un senso di straniamento. Proprio a questo senso di straniamento si allinea anche il passaggio con la critica Francesca Alfano Miglietti che finge di trovarsi nel futuro, ambientando la scena immaginaria non a Milano, ma a New York,

---

780 Il riferimento è alla mostra *New Polverone*, organizzata da Corrado Levi presso il Castello di Volpaia nel 1986.

781 Si tratta del video-reportage della mostra *Italia '90. Ipotesi Arte Giovane*. Giancarlo Politi Editore, FGG Videoproduzioni , *Italia '90. Ipotesi arte giovane*, Milano-Parma 1990/2992, video (colore, sonoro), 17:05, Careof, Archivio Video, Milano. Di seguito le specifiche sul video. Regia, soggetto e montaggio sono di Gino Lanzetta Producers Francesca Bazzurro, Gino Lanzetta. Musica: Alles Klar_Alles Klar, Kirlian Camera. Operatore: Pietro Di Salvatore, assistente: Cristian Travaglioli. Editing Beppe Righi. Graffiti: Francesca Bazzurro, titoli elettronici Leo Righi.

una scelta quest'ultima, che sembra sottintendere come la mostra sia paragonabile a ciò che si potrebbe trovare nella capitale mondiale dell'arte. Si tratta inoltre di un gioco che richiama la rubrica di Alfano Miglietti precedentemente ospitata su "Flash Art" e intitolata I*l futuro dell'arte*, una serie di interventi che discutono "del futuro, dell'arte del futuro e del futuro dell'arte"[782].

È il 1 dicembre 1999 e Alfano Miglietti visita la fabbrica abbandonata per esaminare ciò che è rimasto dell'arte di inizio decennio. Tale sceneggiatura le permette di adottare una prospettiva archeologica, trattando le opere come reperti che offrono uno sguardo sul loro tempo. In un gioco di ruoli interroga gli artisti Corsello e Cuoghi, e il critico Roberto Pinto, introdotto come un archeologo. A una domanda sulle difficoltà nel ritrovare queste opere "del passato", Pinto risponde "Forse sono nel futuro queste opere", suggerendo una qualità atemporale dell'arte il cui valore è in grado quindi di trascedere il tempo.

La schermata del video è spesso divisa in una griglia composta da diverse immagini che si susseguono. Alcune di queste sezioni sono riservate alla sequenza di graffiti, creati appositamente per il video da una giovane illustratrice, Francesca Bazzurro, altre mostrano titoli elettronici, nei quali sono indicati i nomi delle persone intervistate, altre ancora riproducono le bande colorate tipiche dell'interruzione del segnale televisivo. Se da una parte tutti questi elementi contribuiscono a creare un'esperienza visiva dinamica, dall'altra si capisce come tale lavoro di regia e montaggio vada oltre la semplice documentazione, volendo invece riflettere e amplificare i valori di ricerca e sperimentazione che caratterizzano l'esposizione così da conferirgli un aspetto particolarmente aggiornato. Tale restituzione documentaria attribuisce inoltre un'impronta particolare alla mostra, che, sebbene organizzata da una rivista di settore autorevole e ufficiale, è presentata con un'estetica alternativa e underground.

Pur tenendo presente dell'inevitabile parzialità dei commenti – il video è prodotto dalla stessa rivista – è utile prendere in considerazione alcune delle dichiarazioni fatte nelle interviste documentate. Se, presentando il progetto espositivo, Giancarlo Politi ribadisce i suoi dubbi sulla piena capacità di cogliere l'attuale stato dell'arte – "Ci siamo riusciti? Questo non lo so, spetta ai visitatori dirlo" – diversamente Helena Kontova indica con chiarezza alcune tendenze emerse dalla mostra, come, la ricerca sui materiali e sugli oggetti che continua la tradizione dell'arte povera, ma anche l'espressione di una pittura figurativa carica di sarcasmo e ironia. Tuttavia, Kontova osserva anche che "l'arte italiana in questo momento si muove in lontana sincronia con quello che accade all'estero", un commento che solleva questioni interessanti, specialmente riguardo la ricezione

[782] Francesca Alfano Miglietti, *Il futuro dell'arte*, "Flash Art" n. 131, marzo 1986, p.73.

dell'arte italiana di questi anni a livello internazionale e che meriterebbe sicuramente ulteriori approfondimenti.

La parola passa poi ad altre figure diversamente coinvolte; il gallerista Massimo De Carlo mette in evidenza come l'evento non sia tanto una mostra, quanto piuttosto un "avvenimento" che segue una logica interna ben definita. Descrive l'esposizione come un contenitore in cui vengono valorizzati elementi quali la spettacolarità e l'audience, con una selezione che attraversa diversi ambiti. In questo senso è "un'operazione positiva per i canoni tradizionali dell'arte" e "alquanto bizzarra". Ancora, nel video compare Gino Di Maggio, che apprezza l'iniziativa che "Flash Art" ha voluto organizzare convinto che "dobbiamo abituarci a documentare il lavoro dei giovani artisti italiani periodicamente e non solo in speciali occasioni come la Biennale di Venezia, ma in una grande città come Milano, che ha sempre dedicato all'arte una particolare attenzione credo che sia necessario che ci occupiamo di questo". L'apprezzamento di Di Maggio si estende anche al metodo scelto per la selezione dei partecipanti e alla particolare sede, esterna ai tradizionali circuiti galleristici e istituzionali. Questa scelta, unita al modo in cui la mostra è allestita, secondo Di Maggio permette agli spettatori di immergersi in un "labirinto dei linguaggi e delle proposte" offerte dagli artisti, lasciando loro la libertà di interpretare le opere secondo la propria prospettiva. A questi apprezzamenti fa eco l'artista Cesare Fullone che la ritiene un'operazione estremamente riuscita perché al di la dei giochi delle gallerie: "Questa è una delle poche manifestazioni serie, realmente culturale di confronto reale e non può che essere positiva". Ancora, vengono intervistati i critici che hanno direttamente preso parte alla selezione degli artisti come Floriana Piquè, che descrive la scena artistica torinese, e Roberto Daolio che invece, racconta le sua esperienza, condivisa con Vittoria Coen, della scelta degli artisti provenienti da Bologna e dall'Emilia Romagna influenzata dalle visite personali agli studi degli artisti. Il video documenta infine opinioni e commenti positivi di alcuni collezionisti come Carlo Patrucco, nonché di amici di lunga data del direttore Politi, come gli israeliani Joel Kremin e Joshua Gessel, testimonianze che contribuiscono a una visione più completa dell'evento suggerendo la sua capacità di attrarre l'interesse internazionale e di inserirsi nel mercato.

Nonostante la mostra registri una notevole partecipazione di artisti e di pubblico, non riscuote un'altrettanta significativa attenzione critica. Tale limitata risonanza sembra ascrivibile meno alla qualità o all'importanza dell'evento, e più al fatto che molti critici del periodo sono direttamente coinvolti nell'organizzazione del numero di "Flash Art" e dell'esposizione. Di conseguenza, appare più difficile dedicarvi recensioni.

Si tratta del primo tentativo da parte della rivista di coordinare un evento espositivo, una prima prova che convergerà, a pochi anni di distanza, nella scelta di affiancare all'attività editoriale anche quella espositiva. A tal proposito non si può non citare la sezione di *Aperto '93*. *Emergenze/ Emergency* presentata in occasione della XLV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia e affidata dal curatore Bonito Oliva alla guida di Helena Kontova, da tempo attenta osservatrice delle ricerche dei giovani artisti[783]. Pur essendo coinvolta individualmente come curatrice, il suo ruolo all'interno di "Flash Art" è di primo piano[784]. Inoltre, proprio alla rivista spetta la redazione del catalogo dedicato alla sezione di *Aperto*, un'imponente pubblicazione di quasi cinquecento pagine dal titolo *Flash Art. Speciale Aperto '93,* "il volume che documenta l'arte del futuro"[785].

Per l'edizione del 1993 Kontova presenta una mostra divisa in tredici sezioni curate da altrettanti curatori allora emergenti e molti dei quali oggi riconosciuti a livello internazionale: Francesco Bonami, Nicolas Borriaud, Antonio d'Avossa, Jeffrey Deitch, Mike Hubert, Thomas Locher, Kong Changan (Lauk'ung Chan), Robert Nickas, Rosma Scuteri, Berta Sichel, Matthew Slovoter, Benjamin Weil. I prodromi dell'impostazione di quella mostra titanica, seppur in una forma più circoscritta e rigorosamente nazionale, sono ravvisabili già nella mostra milanese del 1990. Nel ricordare la rassegna del '93, Kontova spiega: "L'idea di *Aperto '93*, una vera e propria mostra nella mostra, nasceva invece dal presupposto che la costruzione di un'esposizione che voleva essere rappresentativa del mondo contemporaneo globalizzato e della sua moltitudine di voci, non può avvenire attraverso l'espressione di un curatore unico, che imprime la propria visione sugli altri, ma deve trattarsi di qualcosa di più simile al numero di una rivista. Il numero di una rivista è una piattaforma polifonica […] *Aperto '93* era costruito come il numero tridimensionale di una rivista. Così come in una rivista, quando programmi un numero, non puoi prevedere i risultati con esattezza, allo stesso modo la mostra viveva di questa imprevedibilità"[786].

Non è difficile individuare nel numero speciale del 1990 proprio quest'idea di "rivista polifonica", poi estesa al contesto espositivo. Già *Italia '90* si distingue infatti per la sua impostazione critica allargata, la dimensione collaborativa e l'apertura a voci eterogenee. In questo senso "Flash Art" cerca fin dalla sua prima prova espositiva di mettere in campo un modello che si rifà a quello

---

[783] Cfr: Achille Bonito Oliva, *Punti cardinali dell'arte*, catalogo della XLV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, Vol. I, Venezia, Marsilio Editori s.p.a., 1993. Per un'analisi storico-critica della mostra Cfr: Clarissa Ricci, *Aperto | 1980 – 1993. La mostra dei giovani artisti della Biennale di Venezia*, Milano, Postmedia Books, 2022.

[784] Helena Kontova, è direttrice di "Flash Art International" e moglie di Giancarlo Politi.

[785] Achille Bonito Oliva, Helena Kontova, *Aperto '93: Emergency/Emergenza. Flash Art International*, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1993.

[786] Helena Kontova, Hans Ulrich Obrist, *The Better Biennale, "*Flash Art", n. 335, ottobre– novembre 2017, p. 91.

editoriale. Anche dal punto di vista dell'allestimento si notano delle somiglianze tra le due mostre; *Aperto '93* presenta una scrittura espositiva fluida che abolisce divisioni e favorisce la comunicazione tra le opere d'arte in uno spazio aperto, un modello in cui non è difficile intravedere l'insegnamento di Levi. Se consideriamo *Aperto* in questi termini, possiamo vederlo come un'evoluzione della stessa idea di condivisione e pluralismo, ma applicata su scala globale, coinvolgendo curatori che offrono una lettura in presa diretta dell'arte contemporanea internazionale. Successivamente, "Flash Art", e soprattutto Giancarlo Politi, vedendo *Aperto* come un esempio di mostra che cattura al meglio l'essenza delle ricerche più contemporanee, continueranno a promuovere questo modello realizzando due mostre omonime presso il Trevi Flash Art Museum, rispettivamente nel 1995 e nel 1997.

Il museo apre le sue porte il 10 ottobre 1993 presso il Palazzo Lucarini di Trevi, subito dopo quindi il coinvolgimento di "Flash Art" alla Biennale di Venezia. Inizialmente, la programmazione è orientata verso l'arte contemporanea italiana come è chiaro dalla mostra inaugurale *Medialismo* a cura di Gabriele Perretta[787]. Il suo contributo critico, a partire dall'introduzione dell'etichetta omonima nel 1989, si concentra sulla nuova e complessa relazione tra le espressioni artistiche e la realtà caratterizzata dall'abbondanza di immagini e connessioni comunicative.

In questo senso, Perretta coinvolge gli artisti che integrano tali modelli nel loro lavoro abbracciando diversi linguaggi espressivi. Il critico applica infatti questa sua riflessione alle tendenze concettuali, alle forme più tradizionalmente pittoriche e persino a quelle di natura economica (come nel caso della Banca di Oklahoma S.r.l. e Premiata Ditta), riuscendo a riunire un vasto e diversificato gruppo di artisti[788]. Ad accompagnare la mostra è un catalogo che raccoglie una selezione dei testi critici di Perretta, molti dei quali usciti proprio sulle pagine di "Flash Art", e in cui l'autore segue il percorso di più di quaranta artisti, evidenziando le varie metodologie di lavoro adottate da ciascuno. Il volume sembra così aspirare a essere il principale testo teorico per il medialismo[789].

La decisione di inaugurare il Trevi Flash Art Museum con una mostra dedicata alla scena italiana e, in particolare, a questa proposta critica, suggerisce la convinzione di "Flash Art" che tale teoria

---

[787] In occasione di questa inaugurazione, presso Palazzo Ubaldi di Trevi è presentata anche una grande mostra dal titolo *Trevi ex Vero* che coinvolge artisti che usano la pittura o i diversi media in senso antitradizionale. Tra i nomi dei partecipanti compaiono Milan Kunk, Georg Dokupil, Brunco Ceccobelli, Luigi Ontani, Alighiero Boetti.

[788] Gli artisti esposti in occasione della mostra sono: Banca di Oklahoma S.r.l., Enrico Bentivoglio, Santolo De Luca, Kathe Burkhart, Sergio Cascavilla, Philippe Cazal, Tommaso Tozzi, Giacomo Verde, Premiata Ditta S.a.s, Enrico De Paris, Emilio Fantin, Roberta Fiorentini, Formento-Sossella, Jeffrey Isaac, Franco Scepi, Daniela Cignini, Tecnotest S.r.l., Nello Teodori, Ronald Victor Kastelic, Mark Kostabi, Gabriele Lamberti, Luigi Mastrangelo, Antonella Mazzoni, Gian Marco Montesano, Fabrizio Passarella, Chéri Samba, Giovanna Brogna Sonnino.

[789] *Medialismo*, (Trevi, Flash Art Museum, 12 ottobre - 20 dicembre 1993), a. c. di Gabriele Perretta, Milano, Politi Editore, 1993.

possa affermarsi come una nuova e promettente corrente artistica. Ciò pare trovare conferma anche nelle parole di Politi, che nel suo diario di bordo del numero 171 del dicembre 1992 - gennaio 1993, parlando dei rapporti tra i giovani critici e la sua rivista, riconosce in Perretta l'unico che ha cercato di sviluppare una teoria, sebbene "troppo voluminosa e troppo accademica", e soprattutto che "nulla esclude"[790].

L'interesse per la promozione degli artisti italiani e internazionali prosegue con alcune mostre collettive come *Prima Linea. La Nuova Arte Italiana*[791] a cura di Giacinto Di Pietrantonio e Francesco Bonami, tenutasi dal 10 aprile al 25 giugno 1994, e le due citate edizioni di *Aperto Italia '95*[792] curata da Francesco Bonami, Emanuela De Cecco, Helena Kontova, Gabriele Perretta, Sergio Risaliti e Marco Senaldi, e *Aperto '97. Giovane arte e giovane critica. L'arte italiana verso il Duemila*[793] curata da Luca Cerizza. Entrambe testimoniano il tentativo della rivista di promuovere una nuova generazione di artisti e critici, cercando così di affermare la sua posizione di riferimento nella scena artistica anche sul piano espositivo.

---

[790] Giancarlo Politi, *Diario di Bordo*, "Flash Art", n.171, dicembre 1992 - gennaio 1993, p. 132.

[791] *Prima Linea. La Nuova Arte Italiana*, (Trevi, Flash Art Museum, 10 aprile - 25 giugno 1994), a. c. di Francesco Bonami, Giacinto Di Pietrantonio, Milano, Politi Editore, 1994.

[792] *Aperto Italia '95,* (Trevi, Flash Art Museum, 11 giugno - 20 settembre 1995), Milano, Politi Editore, 1995.

[793] *Aperto '97. Giovane arte e giovane critica. L'arte italiana verso il Duemila*, (Trevi, Flash Art Museum, luglio 1997 - febbraio 1998), Milano, Politi Editore, 1997.

BIBLIOGRAFIA

Sull'arte italiana tra il 1985 e il 1993

Anniottanta, (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, Imola, Chiostri di S. Domenico, Rimini, Castel Sismondo, Ravenna, Loggetta Lombardesca, 4 luglio-30 settembre 1985), a.c. di Barilli Renato, Milano, Electa, 1985.

Dopo il concettuale. *Nuove generazioni in Lombardia*, (Trento, 1986), a c. di Caramel Luciano, Milano, Mazzotta, 1986.

Barilli Renato, *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica degli anni '80,* Milano, Feltrinelli, 1987.

AnniNovanta, (Bologna, galleria Comunale d'Arte Moderna; Rimini, Musei Comunali; Cattolica, ex Colonia Le Navi, 28 maggio - 8 settembre 1991), a.c. di Barilli Renato, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1991.

Una scena emergente. *Artisti italiani contemporanei*, catalogo della mostra (Prato, Museo d'Arte Contemporanea Luigi Pecci, 26 gennaio - 29 aprile 1991) a c. di Barzel Amnon, Grazioli Elio, Firenze, Giunti, 1991.

Arte giovane in Italia. 1985-1995, Torino, Ufficio Grafica & Stampa, 1995.

Anni '90 Arte a Milano. Arte e artisti designer nella città, a.c di Bellini Rolando, Milano, Abitare Segesta, 1995.

Generazione '80: tra sperimentazione concettuale e poetica pittorica, a c. di Conti Tiziana, Torino, Lindau, 1997.

Nuova scena, a. c. di Beatrice Luca, Perrella Cristina e Costa Guido, Milano, Mondadori, 1995.

Un modo sottile. Arte italiana negli anni Novanta, a. c. di Caldura Riccardo, Grazioli Elio, Fossati Paolo, et. al., Milano, Mondadori, 1996.

Stefano Arienti - Opere, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo per l'Arte, Milano, Skira, 1997.

Va' pensiero. *Arte italiana (1984/1996)*, (Torino, Parco del Valentino, Palazzina della Società Promotrice delle Belle Arti, maggio-giugno 1997), a c. di Di Mauro Edoardo, Torino, Edizioni d'Arte Fratelli Pozzo, 1997.

Due o tre cose che so di loro...Dall'euforia alla crisi. Giovani artisti a Milano negli anni Ottanta, (Milano, PAC, 30 gennaio-30 marzo 1998), a. c. di Meneguzzo Marco, Electa, Milano, 1998.

Nuova arte italiana. Esperienza visiva ed estetica della generazione anni Novanta, a. c. di Beatrice Luca, Perrella Cristina, Roma, Castelvecchi, 1998.

Barilli Renato, *Alle soglie del Duemila. Arte in Italia negli anni '90*. Milano, Mazzotta, 1999.

Espresso. Arte oggi in Italia, a. c. di Cerizza Luca, Chiodi Stefano, Maraniello Gianfranco, Milano, Mondadori Electa, 2000.

Trombetta Luciana, *Casa degli artisti. Cronistoria dal 1978 al 2003.* Tesi di Diploma, anno accademico 1999-2000, relatore Fabro Luciano, Milano. Casa degli Artisti, 2003.

Arte e cultura negli anni novanta. Dalla fine del muro all'11 settembre, atti del convegno, Roma 16 aprile 2004, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2004.

Ciavoliello Giulio, *Dagli anni '80 in poi. Il mondo dell'arte contemporanea in Italia,* Milano, Artshow edizioni, 2005.
Chiodi Stefano, *Una sensibile differenza. Conversazioni con artisti italiani di oggi,* Roma, Fazi editore, 2006.
Arte di opposizione. Stili di vita, situazioni e documenti degli anni Ottanta, a c. di Tozzi Tommaso, Milano, Shake, 2008.
Belloni Fabio, *La mano decapitata. La transavanguardia tra disegno e citazione*, Milano, Electa, 2008.
Italics. Arte italiana fra tradizione e rivoluzione 1968-2008, a. c. di Bonami Francesco, (Venezia, Palazzo Grassi, settembre 2008-marzo 2009), Electa, Milano 2008.
Gli anni '80. *Una prospettiva italiana*, (Monza, 17 ottobre 2009-14 febbraio 2010), a c. di Meneguzzo Marco, Silvana Editoriale, Milano, 2009.
Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010, a c. di Guercio Gabriele, Mattirolo Anna, Milano, Electa, 2010.
Antonacci Simona, *L'altra Roma negli anni Ottanta. L'Eventualismo e il Gruppo di Piombino. Un confronto*, tesi per la Scuola di Specializzazione in Storia dell'arte, Università degli studi di Siena, 2011.
Un'altra storia. *Arte italiana dagli anni Ottanta agli anni Zero*, (Como, ex Chiesa di San Francesco, 2011), a c. di Edoardo Di Mauro, EMB, 2011.
Fontana Sara, *Banca di Oklahoma: le incredibili avventure di una finanza patafisica dal 1968 a oggi*, "Ricerche di S/Confine", VIII, 1 (2017), pp. 62.87.
Melotti Massimo, *Vicende dell'arte in Italia dal dopoguerra agli anni Duemila. Artisti, Gallerie, Mercato, Collezionisti, Musei*, Milano, FrancoAngeli, 2017.
Pozzoli Viviana, *Nota a margine sull'attività di Zeno Birolli al PAC*, "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità", XV (14-15), marzo 2018, pp. 116-11.
Rossi Valentina, *Alcuni appunti sul documentario nell'arte contemporanea. Intervista a Mario Gorni*, in "Ricerche di S/Confine", Vol. IX, n. 1, 2018, p. 64.
Francesca Alinovi, a.c. di Bergamini Matteo e Stati Veronica, Milano, Postmedia books, 2019.
Grazioli Elio, Trevisan Bianca, *Maurizio Cattelan,* "Riga", n. 39, Macerata, Quodlibet, 2019.
Gillo Patrizia, Parmesani Loredana, *Aldo Spoldi. La Banda del Marameo,* Milano, Postmedia Books, 2019.
Gagliardini Stefania, *Spazi, gallerie, azioni e contesti di ricerca a Roma negli anni Ottanta,* tesi di dottorato conseguita presso Università La Sapienza di Roma, supervisore Carla Subrizi, a.a. 2020/2021.
Fantuzzi Arianna*, Immagine/parola. La contaminazione tra linguaggi nell'arte italiana degli anni Novanta, "*Piano B", vol. 5(2), 2021, pp. 104–126.
Linee di Energia 2019. Gli anni Ottanta. Verso altri orizzonti, atti del convegno, a.c. di Abram Sara, Rava Antonio, Tedeschi Francesco, Torino, Kermes, 2021.
Lagonigro Paola*, Computer art in Italia negli anni Ottanta Tecnologia, matematica e immaginario scientifico,* "Venezia Arti", vol. 29, dicembre 2020, pp. 137-150.

Viva Denis, *La critica a effetto. Rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Biblioteca Passaré, Studi di arte contemporanea e arti primarie, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 39-46.
Meloni Lucilla, *Le ragioni del gruppo. Un percorso tra gruppi, collettivi, sigle, comunità nell'arte in Italia dal 1945 al 2000*, Milano, Postmedia Books, 2020.
Scudero Domenico, *Generazione intermediale. La "giovane generazione" nella critica d'arte degli anni '90. Una rilettura*, "Unclosed. Rivista trimestrale di arte contemporanea", n. 29-20, gennaio 2021, pp. 1-10.
Galimberti Jacopo, *Gli applausi li voglio comunque. Milli Gandini, un'artista femminista dal marxismo al PSI (1975–1990)*, "Palinsesti", 2021, n. 10, vol II, p. 104.
Painting is back, (Milano, Gallerie d'Italia, giugno - ottobre 2021) a. c. di Barbero Luca Massimo, Skira, 2021.
Boldorini Greta, *Cindy Sherman e l'Italia: ricezione e genealogie negli anni Novanta*, "Piano B", Vol. 7 n. 2, 2022, pp. 114-135.
Catricalà Valentino, *Prima dell'alba la notte. Filippo Panseca, pioniere dell'arte digitale*, in *Il computer nelle arti visive e nella cultura visuale in Italia nella information age,* "Piano B", volume 7, n. 2, 2022, pp. 93-113.
Di Rosa Vincenzo, *La Computer art nel dibattito critico-curatoriale italiano degli anni Ottanta,* "Piano B", Vol. 7 n. 2, 2022, pp. 114-135.
Ghittoni Stefano, *Milano off 1980-198X. Racconto imperfetto di una città invisibile,* Milano, Milieu edizioni, 2022.
MilanOttanta, a.c. di Davide Colombo, Milano, Scalpendi, 2022.
Pinto Roberto, *Da Premiata Ditta a UnDo.Net. La smaterializzazione dell'artista,* "Piano B", Vol. 7 n. 2, 2022, pp. 212-231.
Viva Denis, *Pluralism as Revisionism. Annitrenta at Palazzo Reale*, *Milan, 1982*, in *Curating Fascism*, a c. di Sharon Hecker e Raffaele Bedarida, New York, Bloomsbury, 2022, 30-44.
Zompa Giulia, *Il peso di una diversa tradizione. Corrado Levi nella Milano degli anni Ottanta, "*Palinsesti", A*bitare il vento. Forme espressive e ideologie visive dagli anni settanta agli anni ottanta*, n. 10, vol II, 2021, pp. 16-36.
Casiraghi Giordano, *Gianni Sassi la Cramps & altri racconti*, Milano, Arcana, 2023.
Capriolo Andrea, *Manifestazioni artistiche nei centri sociali autogestiti della Milano tra anni Settanta e Ottanta. Dai Circoli del proletariato giovanile al movimento punk*, tesi di dottorato conseguita presso Università Degli Studi Di Udine, supervisore Alessandro Del Puppo, a.a. 2022/2023.
Zompa Giulia, *Nuovi possibili paradigmi critici e interpretativi negli anni Ottanta: la rubrica di Corrado Levi su "Flash Art"*, in *Armi improprie. Lo stato della critica d'arte in Italia*, a.c. di Trione Vincenzo, Johan & Levi, 2024, pp. 284-286.

Storie di spazi espositivi

Matino Lucia, *Cimac. Civico museo d'arte contemporanea*, Milano, Electa, 1996.

Autobiografia di una galleria. Lo Studio Marconi 1965/1992, Milano, Skira, 2004.
Pistoi Luciano, *Il mercante d'arte è il consigliere del principe*, Torino, Allemandi 2005.
50. Studio d'arte Cannaviello 1986-2018, a.c. di Dario Falzone, Pavia, Industria grafica pavese, 2018.
+ *spazi. Le gallerie Toselli*, a.c. di Germano Celant, Milano, Johan & Levi, 2019.
NO, NEON, NO CRY, a.c. di Gianuizzi Gino, Bologna, Mambo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2022.
Il Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. PAC 1979-1989, (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, dicembre 1989-gennaio1990), Mazzotta, Milano 1989.
Souvenir d'Italie. A nonprofit Art Story, a. c. di Brusarosco Patrizia e Farronato Milovan, Milano, Mousse Publishing, 2010.
Interno domestico. Mostre in appartamento 1972-2013, a. c. di Boragina Federica, Brivio Giulia, Fortino Editions, Milano 2013.
Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana (Triennale di Milano, 2015-2016), L*'archivio corale. Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, l'esperienza dell'autogestione e AVANBLOB*, a. c. Vincenzo De Bellis, Mousse Publishing, Milano 2015.
Università della strada. Mezzo secolo di controculture a Milano, a. c. di Moicana. Centro studi sulle controculture, Milano, Agenzia X, 2018.
Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, L'archivio come opera in divenire al museo del Novecento di Milano, a. c. di Ratti Iolanda, Baldacci Cristina, Milano, Electa, 2022.
Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi. Ovvero: tirar correndo, ENSBA Lyon (École nationale supérieure des beaux-arts), 2024.

Testi dei critici e degli artisti

Levi Corrado, *Una diversa tradizione,* Clup, Torino, 1985.
Vergine Lea, *L'arte in gioco*, Milano, Garzanti, 1988.
Levi Corrado, *Diari di qua e di là*, Milano, Politi, 1989.
Parmesani Loredana, *Arte & co. Dal concetto all'avviamento*, Milano, Politi, 1993.
Perretta Gabriele, *Medialismo*, Milano, Politi, 1993.
Barilli Renato, *Alle soglie del Duemila. Arte in Italia negli anni '90*, Milano, Mazzotta, 1999.
Fabro Luciano, *Arte torna Arte*, Torino, 1999.
Renato Barilli. *Autoritratto a Stampa*, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2010.
Modica Concetta, *In pasto al presente,* Milano, A+mbookstore, 2013.
Levi Corrado, *È andata così: cronaca e critica dell'arte 1970-2008*, Milano, Electa, 2019.

Cataloghi delle mostre

Voltar Pagina…, (Milano, Diagramma, maggio 1978), Legnano, Associazione Artistica Legnanese. Centro Cantoni, 1978.

Francesco Lo Savio (Milano, PAC, marzo-aprile 1979), a c. di Celant Germano, Milano, Edizioni PAC-Idea Editions, 1979.

Letteratura Arte-Miti del '900, (Milano, PAC, marzo-aprile 1979), a c. di Birolli Zeno, Milano, Edizioni PAC-Idea Editions, 1979.

Dieci anni dopo. I nuovi nuovi, (Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna, marzo 1980), a.c. di Barilli Renato, Bologna, Grafis, 1980.

L'altra metà dell'avanguardia. 1910-1940 pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche (Milano, Palazzo Reale, febbraio-maggio 1980; Roma, Palazzo delle esposizioni, luglio-agosto 1980, Stoccolma, Kulturhuset febbraio-maggio 1981), a.c. di Vergine Lea, Milano, Mazzotta, 1980.

Nuova immagine. Una generazione (e mezzo) di giovani artisti internazionali, (Milano, Palazzo della Triennale, aprile - luglio 1980), a. c. di Caroli Flavio, Milano, Mazzotta, 1980.

Anni Trenta. Arte e cultura in Italia, (Milano, Palazzo Reale, Arengario e Galleria del Sagrato, 1982), Milano, Mazzotta, 1983.

Arte di frontiera. New York Graffiti, (Bologna, Galleria comunale d'arte moderna, maggio-giugno 1984; Milano, Galleria del Sagrato, giugno-agosto 1984), a c. di Barilli Renato, Pasquali Marilena e Daolio Roberto, Mazzotta, 1984.

L'ultima avanguardia. Arte programmata e cinetica 1953-1963, (Milano Palazzo Reale 4 novembre 1983 - 27 febbraio 1984), a.c. di Vergine Lea, Milano, Mazzotta, 1984.

Occasione d'incontro (Milano, Galleria Piero Cavellini, gennaio-febbraio 1984), Edizioni Nuovi Strumenti, Milano, 1984.

Brown Boveri, (Milano, Studio Marconi, maggio-giugno 1985), Milano, Studio Marconi, 1985.

Carol Rama, (Milano, Galleria Del Sagrato, 28 maggio - 28 luglio 1985), a. c. di Vergine Lea, Milano, Mazzotta, 1985.

Nuovi argomenti. Acquisizioni di giovane arte italiana (Milano, PAC, gennaio - febbraio 1985), a.c. di Garberi Mercedes, Milano, Edizioni PAC, 1985.

Natà, (Milano, Studio d'arte Cannaviello Milano, novembre-dicembre 1985), s.e., 1985.

*Emilio Tadini. Opere recent*i, (Milano, Rotonda di via Besana, giugno-agosto 1986) a c. di Flavio Caroli, Milano, Electa, 1986.

Giuseppe Guerreschi, (Milano, Rotonda di via Besana, dicembre 1986-febbraio 1987) a. c. di Barilli Renato, Milano, Electa, 1986.

Grafica Polacca Contemporanea, Dal dopoguerra al 1986, (Milano, PAC, settembre - novembre 1986) a. c. di Kalczynska Alina e Scheiwiller Vanni, Milano, Scheiwiller, 1986.

Il Cangiante, (Milano, Padiglione di Arte Contemporanea, dicembre 1986–gennaio 1987), a. c. di Levi Corrado, Milano, Nuova Prearo Editore, 1986.

Nuovo Futurismo, (Milano, Rotonda Della Besana, marzo - aprile 1986), a.c. di Barilli Renato, Milano, Electa, 1986.

Post-Astrazione, (Milano, Rotonda di via Besana, marzo-aprile 1986), a c. di Caroli Flavio, Milano, Electa, 1986.

Rapido Fine, (Ferrara, ex Calzaturificio Zenith, 18 maggio- 30 giugno 1986), Ferrara, Casalecchio di Reno Grafis Edizioni, 1986.
Stazione Centrale, (Milano, Studio d'Arte Cannaviello, gennaio - febbraio 1986), Milano, Studio d'Arte Cannaviello, 1986.
Ultime. New Polverone, (Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 6 - 21 settembre 1986), a. c di Pistoi Luciano, Levi Corrado, I libri della Commenda, 1986.
Area, (Cusano Milanino, Careof, 18 ottobre - 20 novembre 1987), Cusano Milanino, Grafiche Torchio, 1987.
Arte e computer, (Milano, Rotonda di via Besana, aprile - giugno 1987), a. c. di Barilli Renato, Milano, Electa, 1987.
Il Cielo e dintorni, (Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 10 - 25 settembre 1987), I libri della Commenda, 1987.
Una storia milanese. Giovane arte nel capoluogo lombardo, ottobre - novembre 1987), a. c. di Caroli Flavio, Milano, Electa, 1987
Effetto Placebo, (Milano, Galleria Murnik, gennaio, 1987), Milano, Galleria Murnik, 1987.
GE. MI. TO. ! L'ultima generazione artistica del triangolo industriale, catalogo della mostra (Genova, Torino, 1987 - 1988) a c. di Enzo Cirone e Edoardo Di Mauro, Milano, Fabbri, Milano, 1987.
Prima Visione (Milano, Internazionale d'Arte Contemporanea, 22 - 31 maggio 1987), a. c. di Vettese Angela, Milano, Il Sole 24 Ore, 1987.
Enrico Il Verde, (Milano, Rotonda di via Besana, 11 - 29 Marzo 1987), a. c. di Barilli Renato, Milano, Electa, 1987.
Mauro Staccioli (Milano, Rotonda d via Besana, aprile-giugno 1987), a. c. di Caroli Flavio, Milano, Electa, 1987.
Una storia milanese. Giovane arte nel capoluogo lombardo, (Milano, Rotonda di via Besana, ottobre-novembre 1987) a c. di Caroli Flavio, Milano, Electa, 1987.
Davvero. Ragioni pratiche nell'arte, (dicembre 1988 - gennaio 1989), Milano, Swatch, 1988.
Geometrie Dionisiache. In Italia oggi l'arte giovane, (Milano, Rotonda della Besana, 17 maggio-28 agosto 1988), a. c. di Vergine Lea, Milano, Fabbri Editori, 1988.
Camera Chiara, (Milano, Gallery, 17 aprile - 16 maggio 1989), s.e., Milano, 1989.
La mostra non mostra, (Milano, Gallery, 4 - 21 ottobre 1989), s.e., Milano, 1989.
L'Oggetto Notturno, (Milano, Gallery, 20 - 30 settembre 1989), s.e., Milano, 1989.
Premio Saatchi & Saatchi per giovani Artisti, (Milano, Refettorio delle stelline, gennaio - febbraio 1989), s. e. 1989.
Inversoimile, (Radda in Chianti, Castello di Volpaia 8-23 settembre 1990), I libri della Commenda, 1990.
Taking the picture. Photography and appropriaton, (New York, Leo Castelli, 7-28 aprile 1990. Milano, Gallery, 16 maggio – 16 giugno.), s.e., Milano, 1990.
Conforme con le norme vigenti, (Cusano Milanino, Careof, 20 gennaio - 10 febbraio 1991), s.e., Cusano Milanino, 1991.

Esproprio (Milano, Galleria Giò Marconi, ottobre 1991) s.e., 1991.
Bonito Oliva Achille, *Punti cardinali dell'arte, catalogo della XLV Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia*, Vol. I, Venezia, Marsilio Editori, 1993.
Bonito Oliva Achille, Kontova Helena, *Aperto '93: Emergency/Emergenza. Flash Art International,* Milano, Giancarlo Politi Editore, 1993.
Prima Linea. La Nuova Arte Italiana, catalogo della mostra, (Trevi, Flash Art Museum, 10 aprile - 25 giugno 1994), a. c. di Bonami Francesco, Di Pietrantonio Giacinto, Politi Editore, Milano, 1994.
Transfigurazioni. La fotografia degli artisti italiani negli anni '90, (Milano, Galleria Claudia Gian Ferrari, ottobre 1994) a.c. di Wolf Silvio, Milano, Motta, 1994.
Aperto Italia '95, catalogo della mostra, (Trevi, Flash Art Museum, 11 giugno - 20 settembre 1995), Politi Editore, Milano, 1995.
Ennesima. Una mostra di sette mostre sull'arte italiana. L'archivio corale: lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, l'esperienza dell'autogestione e AVANBLOB, (Milano, Triennale di Milano, novembre 2015 - marzo 2016), a. c. di De Bellis Vincenzo, Milano, Mousse Publishing, 2015.

Il contesto culturale e politico

Il pensiero debole, a. c. di Vattimo Gianni e Rovatti Pier Aldo, Milano, Feltrinelli, 1983.
Tognoli Carlo, *Amare Milano. Discorsi di Sant'Ambrogio dal 1976 al 1984*, Milano, SugarCo Edizioni, 1985.
Tognoli Carlo, Dario Fertilio, *E Milano va*, Milano, Mursia, 1988.
Novelli Edoardo, *Dalla TV di partito al partito della TV. Televisione e politica in Italia. 1960-1995,* Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1995.
Lyotard Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris 1979, trad. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 1989.
Grandi Aldo, *La generazione degli anni perduti. Storia di Potere Operaio*, Torino, Einaudi, 2003.
Foot John, *Milano dopo il miracolo. Biografia di una città,* Milano, Feltrinelli, 2003.
Festa Lodovico, Tognoli Carlo, *Milano e il suo destino. Dalla città romana all'Expo 2015*, Milano, Boroli Editore, 2010.
Gervasoni Marco, *Storia d'Italia degli anni Ottanta. Quando eravamo moderni,* Venezia, Marsilio, 2010.
La cultura come terapia. Le attività culturali del comune di Milano dal 1976 al 1986, a. c. di Giuseppe Di Leva e Carlo Tognoli, Milano, L'Ornitorinco, 2011.
Agosti Giovanni, *Le rovine di Milano*, Milano, Feltrinelli editore, 2011.
Turco Angelo, *L'esperienza amministrativa milanese dal 1985 al 1992. Dal pentapartito all'alleanza tra socialisti e ambientalisti,* Prof. Maurizio Punto, correlatore: Prof. Nicola Del Corno, anno accademico 2011-2012. Università Degli Studi Di Milano.
Mezzo secolo di controculture a Milano, Milano, Moicana, 2018.
Scotto di Luzio Adolfo, *Nel groviglio degli anni Ottanta. Politica e illusioni di una generazione nata troppo tardi*, Torino, Einaudi, 2020.

Riviste

"Alfabeta"
Vergine Lea, *Nessuno ricorda con rabbia?*, "Alfabeta", n.32, marzo 1982, p. 6
Vergine Lea, *La polemica artistica non c'è più,* "Alfabeta", n. 104, gennaio 1988, p 5.

"Arte Cultura"
Seveso Giorgio, *Besanaotanta, come fabbricare le mode, "*Arte Cultura", aprile 1986.

"Artforum"
De Sanna Jole, *Spunti di giovane arte italiana. Corrado Levi Studio*, "Artforum", n. 6, vol. 26, febbraio 1988, p. 157.
Tazzi Pier Luigi, *Corrado Levi*. *New Polverone*. *Castello di Volpaia*, "Artforum", n. 4, vol. 25, dicembre 1986, p. 124.

"Arts Magazine"
Magnani Gregorio, *The Scene of Absence, A new generation of Italian Artists*, "Arts Magazine", n. 8, vol. 63, aprile 1989, pp. 55-59.

"Contemporanea"
Meneguzzo Marco, *Milano*, "Contemporanea" n. 1, giugno 1988, p. 48.
Risso Giuseppe, *Collezionare i giovani,* "Contemporanea. International art magazine" n. 6, marzo-aprile 1989, pp.72 - 74.
Meneguzzo Marco, *Italiani al bivio*, "Contemporanea", n. 3, settembre-ottobre 1988, pp.100-102.

"Data"
Miracolo a Milano. Trotta, Nagasawa, Fabro, Tonello: I punti in comune, in "Data", n. 15, primavera 1975, pp. 70-96.

"Domus"
Rinaldi Rosa Maria, *Corrado Levi: nessuna casa. L'ospitalità da un amico, l'albergo, il residence. Uno studio in cui ospitare venti artisti. La lezione del non intervento,* "Domus", n. 652, luglio 1984, pp. 70–71.
Levi Corrado, *Dialogo degli oggetti artificiali soft del loro inventore Denis Santachiara*, "Domus" n. 655, novembre 1984, pp. 34 -35.
Levi Corrado, *Del come da un registratore in casa di Carol Rama uscirono cose straordinarie con un incontro a sorpresa,* "Domus", n. 657, marzo 1985, p. 32.
*Espressionisti dal Museo Sprengel di Hannover, "*Domus", n. 658, febbraio 1985 p.81.
Restany Pierre, *Geometrie Dionisiache*, "Domus", n. 696, luglio-agosto 1988.

"Flash Art"
Padiglione d'Arte Contemporanea, "Flash Art", 86-87, 1979, p. 7.
Giancarlo Politi, *Padiglione d'Arte Contemporanea*, "Flash Art", n. 86-87, gennaio - febbraio 1979, p.7.
Bonito Oliva Achille, *La Trans-Avanguardia Italiana*, "Flash Art", n. 92-93, novembre 1979, p.17.
Alinovi Francesca, *Arte di Frontiera*, "Flash Art", n. 107, febbraio - marzo 1982.
Angelus Margherita, *New York New*, "Flash Art", n. 123, novembre 1984, pp. 43–44
Schwarz Arturo, *Ancora sul PAC e su Milano*, "Flash Art" n. 120, maggio 1984, p. 28.
Milano Cultura. Interviste ai protagonisti della cultura milanese, n. 118, febbraio - marzo 1984, pp. 25 - 26.
Parmesani Loredana, *Dall'olio all'areoplanino*, "Flash Art", n. 121, giugno 1984, pp. 51–52.
Politi Giancarlo, *Cosa Succede al PAC?*, "Flash Art", n. 118, febbrai omarzo 1984, pp. 25-26
Bellocchio Flavio, "Flash Art", n. 125, marzo 1985, p. 42.
Bellocchio Flavio, *Tommaso Cascella. Deambrogi,* "Flash Art", n. 126, maggio 1985, p. 48.
Ciavoliello Giulio, *Antony Gormley. Salvatore Ala,* "Flash Art", n.127, giugno 1985, p. 89.
Conti Viana, *Genova Giovane*, "Flash Art", n.127, giugno 1985, p. 11-14.
Di Pietroantonio Giacinto, *Giovani artisti in Emilia Romagna,* "Flash Art", n.125, marzo 1985, p. 62-63.
Frisa Maria Luisa, *Giovani artisti a Firenze*, "Flash Art", n.128, estate 1985, p. 52-55.
Grazioli Elio, *Giovani artisti a Milano*, "Flash Art.", n. 124, gennaio 1985, pp. 68 - 73.
Intervista a Luigi Deambrogi, "Flash Art", n. 127, giugno 1985, p. 32.
Intervista a Giorgio Marconi, "Flash Art", n. 127, giugno 1985 p. 37.
Magnani Gregorio, *Pasquale Campanella. Fac-simile,* "Flash Art", n.128, estate 1985, p. 38.
Maragliano Giorgio, *Aldo Spoldi. Marconi,* "Flash Art", n.125, marzo 1985, p. 43.
Maragliano Giorgio, *Gianfranco Pardi e Ezno Esposito. Studio Marconi,* n. 126, maggio 1985, p.40.
Maragliano Giorgio, *Jannis Kounellis. Christian Stein*, "Flash Art", n. 127, giugno 1985, p. 88.
PAC Pac, "Flash Art", n. 125, marzo 1985, p. 40.
Parmesani Loredana, *Corrado Levi. Zeus*, "Flash Art", n.127, giugno 1985, p.89.
Parmesani Loredana, *Armando Chitolina. Zeus*, "Flash Art", n.128, estate 1985, p. 38.
Alfano Miglietti Francesca, *Il futuro dell'arte*, "Flash Art", n. 131, marzo 1986, p.73.
Bonacorsi Ivo, *Vettese Angela. Zeus*, "Flash Art", n. 130, dicembre 1985 gennaio 1986, p. 47.
Di Pietrantonio Giacinto, *Protocolli,* "Flash Art", n. 132, aprile - maggio 1986 pp. 41.
Di Pietrantonio Giacinto, *Decalage*, "Flash Art", n.134, estate 1986, p.55.
Levi Corrado, *Luigi Stoisa,* "Flash Art", aprile - maggio 1986, n.132, pp. 59-61.
Levi Corrado, *Zeffiri Milanesi*, "Flash Art", n.135, novembre 1986, p. 39.
Magnani Gregorio, *Equilibrio*. *Fac-simile*, "Flash Art", n.131, 1986, pp. 43- 44.
Marconi 17, "Flash Art", n. 135 novembre, 1986, p. 44.
Verzotti Giorgio, *Long, Scarpitta, Pane*, "Flash Art", n. 131, marzo 1986.
Verzotti Giorgio, *Nuovi Futuristi, Post-Astrazione,* "Flash Arte", n.132, aprile - maggio 1986, p. 40.

Andy Warhol, "Flash Art", n.137, febbraio - marzo 1987, pp. 34-36.
Christov-Bakargiev, Carolyn, *Oggetti auratici*, "Flash Art", n.141 novembre 1987 pp. 74-76.
Di Pietrantonio Giacinto, *East Village Artists da Laser Associazione*, "Flash Art", n.136, dicembre 1986 - gennaio 1987, p. 33.
Politi Giancarlo, *Il PAC si apre!*, "Flash Art", n.136, dicembre 1986 - gennaio 1987, p. 21.
Flash Art News 1. Le gallerie dicono, supplemento a "Flash Art", n. 141, novembre 1987, s.p.
Levi Corrado, *Zanichelli, Coltelli*, "Flash Art", n.138, aprile 1987, p. 77.
Levi Corrado, *Peter Nagy Noi*, "Flash Art", n. 139, maggio - giugno 1987, p.53.
Levi Corrado, *Giocoforza forzatrè*, "Flash Art", n. 140, estate 1987, p. 47.
Verzotti Giorgio, *Una storia milanese alla Rotonda della Besana,* "Flash Art", n. 142 gennaio - febbraio 1988, p.76.
Vettese Angela, *Falci, Fontana, Modica, Pietroiusti. Studio Casoli. Milione*, "Flash Art", n. 142 gennaio - febbraio 1988, p. 7
Levi Corrado, *Spunti di Giovane Arte Italiana*, "Flash Art", n.142, gennaio – febbraio 1989, pp. 100–103.
Manlio Caropreso, "Flash Art" n.149, aprile - maggio 1989, p. 16.
Maurizio Arcangeli, "Flash Art", n.149, aprile - maggio 1989, p.23.
Parmesani Loredana, *Stefano Arienti*, "Flash Art", n. 150, giugno 1989, p. 94.
Pasini Francesca, *Verso l'Arte Povera*, "Flash Art" n. 149, aprile - maggio 1989, p. 82.
Levi Corrado, *Spunti di Giovane Arte Italiana,* "Flash Art", n.142, gennaio–febbraio 1989, pp. 100-103.
Caley Shaun, *Premio Saatchi & Saatchi*, "Flash Art", n. 149, aprile - maggio, 1989, p. 82.
Parmesani Loredana, *Stefano Arienti,* "Flash Art", n. 150, giugno 1989, p. 94.
Levi Corrado*, Spunti di Giovane Arte Italiana,* "Flash Art", n.142, gennaio - febbraio 1989, pp. 100-103.
Ciavoliello Giulio, *Aformali, Mobili, Coinvolti,* "Flash Art", n.158, estate 1990.
Christov Bakargiev Carolyn, *Chi li ha visti: Contrappunti nell'Arte Italiana*, "Flash art", n. 158, 1990.
Wolf Silvio, "Flash Art", n. 153, dicembre 1989 - gennaio 1990, p. 30.
Olivier Mosset. De Carlo, "Flash Art", n. 154, febbraio-marzo 1990, p. 77.
Salvatore Garau, "Flash Art" n.155, aprile - maggio 1990, p. 55.
Speciale Arte Giovane, "Flash Art", n.158, ottobre-novembre, 1990.
Politi Giancarlo, *È questa l'arte giovane?,* "Flash Art"*,* n.158, estate 1990, p. 95.
Quaroni Grazia, *Cani Sciolti a Milano,* "Flash Art", n. 158, estate 1990, pp. 106 - 109.
Verzotti Giorgio, *Ironica Lombardia*, "Flash Art", n. 158, estate 1990, p. 96.
Vettese Angela, *Via Lazzaro Palazzi,* "Flash Art", n. 158, estate 1990, pp. 112 - 113.
Intervista a Alfredo Pirri di Carolyn Christov Bakargiev, "Flash Art", n.161, aprile-maggio 1991. p. 200.
Piquè Floriana, *Mario Dellavedova/Amedeo Martegani. Per un approccio morale, per la riscoperta dei valori con libertà, con ironia*, "Flash Art", n.163, estate 1991, p. 86.

Pinto Roberto, *Mario Dellavedova. In superficie con ironia,* "Flash Art", n. 160, febbraio-marzo 1991, p. 84.
Vettese Angela, *Avanblob*, "Flash Art" n. 160 febbraio - marzo 1991, p. 61.
Perretta Gabriele, *Marco Nereo Rotelli,* "Flash Art" n. 168 giugno - luglio 1992, p. 100-101.
Montesano Gian Marco, *Lavare-Esporre-Ricominciare,* "Flash Art" n. 168 giugno - luglio 1992, pp. 146-147.
Barilli, Bonito Olivo, *la Biennale e Craxi,* "Flash Art", n. 170, ottobre - novembre 1992, pp. 73.
Bonami Francesco, *Motivi di famiglia,* "Flash Art", n. 170, ottobre - novembre 1992, pp. 62-63.
Intervista a Giò Marconi, "Flash Art", n. 170, ottobre - novembre 1992, p. 134.
Levi Corrado, *Medialismi*, "Flash Art", n. 170, ottobre-novembre 1992, pp. 73.
Parmesani Loredana, *Liliana Moro*, "Flash Art", n.169, estate 1992, pp. 66-67.
Pinto Pinto, *Mario Airò. Studio Massimo De Carlo*, "Flash Art", n. 167, aprile-maggio 1992, pp. 64-65
Pinto Roberto, *Marco Cingolani,* "Flash Art", n. 170, ottobre-novembre 1992, pp. 66-67.
Risaliti Sergio, *Vincenzo Cabiati,Trovato Adriano,* "Flash Art", n. 170, ottobre - novembre 1992,p. 71.
Politi Giancarlo, *Diario di Bordo*, "Flash Art", n.171, dicembre 1992 - gennaio 1993, p. 132.
Pinto Roberto, *Gabriele Di Matteo,* "Flash Art", n. 171, dicembre 192 - gennaio 1993, pp. 68-69.
Toderi Grazia, *Chiara Dynis*, "Flash Art", n. 174, aprile 1993, p. 92.
Kontova Helena, *Bernhard Rüdiger, Liliana Moro. Studio Casoli,* "Flash Art", n. 174, aprile 1993, pp. 106 - 107.
Bernhard Rüdiger, *Isola Occidentale*, "Flash Art", n. 173, marzo 1993, pp. 98-99.
Mirolla Miriam, *Una generazione a sé. Artisti romani in via degli Ausoni,* "Flash Art", n. 175, maggio 1993, pp. 81-84.
Bonami Francesca, *Rudolf Stingel*, "Flash Art", n. 176, giugno 1993, pp. 76-77.
Di Pietrantonio Giacinto, *Maurizio Arcangeli,* "Flash Art", n. 176, giugno 1993, p. 81.
Pinto Roberto, *Luca Quartana,* "Flash Art", n. 176, giugno 1993, pp. 78-79.
Nuove Galleria, "Flash Art", n. 177, estate 1993, pp. 64-65.
Politi Giancarlo, *Trevi Flash Art Museum,* "Flash Art", n. 178, ottobre 1993, s.p.
De Cecco Emanuela, *Liliana Moro*, "Flash Art" n 185, giugno 1994, p. 81.
D'Aurizio Michele, *Una diversa tradizione, una tradizione della diversità,* "Flash Art", n. 335, ottobre – novembre 2017, p. 96.
Kontova Helena, Hans Ulrich Obrist, *The Better Biennale*, "Flash Art", n. 335, ottobre - novembre 2017, p. 91.
Senaldi Marco, *Cattelan Cover Story*, "Flash Art", n. 335, ottobre-novembre 2017, pp. 101-103.

"Flash Art International"
Levi Corrado, *The Hundred Flowers*, "Flash Art International", n. 142, ottobre, 1988, pp. 96-99.
Christov-Bakargiev Carolyn, *Someone everywhere*, "Flash Art International", n. 158, maggio - giugno 1991, pp. 106-109.

"Il Giornale dell'Arte"
Internazionale delle gallerie a Milano: una prova generale?, "Il Giornale dell'Arte", n. 23, maggio 1985, p. 52.
La città consegna le chiavi a Tàpies, "Il Giornale dell'Arte", n. 23, maggio 1985, p. 60.
Barilli e Caroli: coppia fissa alla Besana, "Il Giornale dell'Arte", n. 29, dicembre 1985, p. 50.
Neo-espressionismo (Transavanguardia inclusa): già finito il suo turno?, "Il Giornale dell'Arte", n. 33, aprile 1986, p. 31.
L'Internazionale di Milano. Forse la miglior mostra degli ultimi dieci anni, "Il Giornale dell'Arte", n. 35, giugno 1986, p. 8.
*Ultime su "Ultime" alla Volpai*a, "Il Giornale dell'Arte", n. 35, giugno 1986, p. 15.
Le plaisir de vostre compagne, in *Vernissage. Il fotogiornale dell'arte*, "Il Giornale dell'Arte", n. 40, dicembre 1986, p. 95.
Milanocompragiovani, "Il Giornale dell'Arte, n. 39, novembre 1986, p. 51.
La giovane italia, "Il Giornale dell'Arte", n. 37, giugno 1988, p. 99.
Testa Armando, *Alla Volpaia si ride di più*, "Il Giornale dell'Arte", n.60, ottobre 1988, p. 61.
Intervista a Mercedes Garberi, direttrice delle Civiche Raccolte D'Arte, "Il Giornale dell'Arte", n. 66, aprile 1989 p. 21.
Swatch: orologi fatti ad arte, "Il Giornale dell'Arte", n. 70, settembre 1989, p. 72.
Cannaviello, "Il Giornale dell'Arte", n. 83, novembre 1990, p. 7.

"Juliet"
Magnani Gregorio, *Recensione*, "Juliet", n. 20, aprile - maggio 1985, pp. 43 - 44.
Rhonda Zwillinger, "Juliet", n. 22, ottobre - novembre 1985, p. 26.
Magnani Gregorio, *Recensione*, "Juliet", n. 21, ottobre 1985, p.39.
Magnani Gregorio, *Natà*, "Juliet", n. 22, ottobre - novembre 1985, p. 27.
Vidali Roberto, *Silvio Merlino*, "Juliet", n. 25, aprile - maggio 1986, p. 14-15
Enzo Cannaviello, a. c. di Vitali Roberto, "Juliet", n. 25, aprile - maggio 1986, p. 17.
Magrello Valerio, *Nunzio***,** "Juliet", n. 25, aprile - maggio 1986, p. 27.
Ciavoliello Giulio, *Persistente*, "Juliet", n. 25, aprile - maggio 1986, p. 20-23.
Ciavoliello Giulio, *Recensione*, "Juliet", n. 25, aprile - maggio 1986, p. 38.
Bocca Andrea, *Francesco Bonami,* "Juliet", n. 30, febbraio - marzo 1987, p. 39.
Voilà Milano, a.c. di Manuela Gandini, "Juliet", n. 29, dicembre 86 - gennaio 1987, p. 18-19.
Voilà Milano, a.c. di Manuela Gandini, "Juliet", n. 30, febbraio - marzo 1987 pp. 18-19.
Voilà Milano, a.c. di Manuela Gandini, "Juliet", n. 31, aprile - maggio 1987 pp. 14-15.
Gandini Manuela, *Arcangelo,*"Juliet, n. 31, aprile - maggio 1987 p. 26.
Cogoi Andrea, *Luigi Stoisa*, "Juliet", n. 31, aprile - maggio 1987 p. 38.
Voilà Milano, a.c. di Manuela Gandini, "Juliet", n. 32, giugno - settembre 1987 pp. 14-15.
Verzotti Giorgio, *Marco Mazzucconi*, "Juliet" , n. 32, giugno - settembre 1987, p. 36.
Ciavoliello Giulio, *Alfredo Pirri,* "Juliet", n. 32, giugno - settembre 1987, p. 37.
Ciavoliello Giulio, *Roberto O. Costantino*, "Juliet", n. 32, giugno - settembre 1987, p. 39.

Campitelli Maria, *Pasquale Campanella*, "Juliet" , n.33, ottobre - novembre 1987, p. 29.
Perretta Gabriele, *Freddo*, "Juliet" , n.32, , giugno - settembre 1987, p. 20.
Premiata Ditta, "Juliet", n. 38, ottobre 1988, p. 54.
Massimo Kaufamnn, "Juliet", n. 39, dicembre - gennaio 1989, p.47.
Bolelli Franco, *Cesare Fullone*, "Juliet", n. 39, febbraio - aprile 1989, p.40.
Premiata Ditta, "Juliet", n. 39, febbraio - aprile 1989, p. 46.
Quaroni Grazia, *Recensione*, "Juliet", n. 39, dicembre - gennaio 1989, p. 56.
Perretta Gabriele, *Luigi Carboni*, "Juliet", n. 44, ottobre - novembre 1989, p. 37.
Quaroni Grazia, *Recensione*, "Juliet", n. 44, ottobre - novembre 1989, p. 54.
Ciavoliello Giulio, *Genealogie da inventario*, "Juliet", n. 43, luglio 1989, pp. 16.
Campitelli Maria, *Silvio Wolf*, "Juliet", n. 48, giugno 1990, p. 41.
Senaldi Marco, *Lazzaro Palazzi. Milano-Poesia*, "Juliet,", n.171, dicembre 1992 - gennaio 1993, p.16.

"Lapiz"
Romano Gianni, *A Fragmentary Image. The latest italian generation,* "Lapiz", n. 78, 1991, pp. 54-61.

"L'Uomo Vogue"
Esporre per comunicare, "L'Uomo Vogue", n. 178, 1978, p. 302.
Protagonista la città, "L'Uomo Vogue", n. 178, 1978, p. 162.

"Modo"
Manzini Ezio., *Moderno, Post-moderno, Primitivo, "*Modo", n. 80, giugno 1985, p. 31

"Per l'arte"
Fabro Luciano, *Regole d'arte*, "Per l'Arte", n. 3, Milano, 1980, p. 97.
Fabro Luciano, *Dicembre 1983*, in *Filologiae*, "Per L'arte", n. 5, Milano, 1984. s.p.

"Segno"
Convegno della giovane critica,"Segno", n. 30, marzo - aprile 1983, pp. 16-17.
Pontiggia Elena, *Giovani a Milano*, "Segno", n. 41, novembre 1984, pp. 18 - 25.
Carboni Massimo, "*Giovane critico(a): per l'ultima volta*", "Segno", n. 45, marzo 1985, pp. 10-11.
Gualdoni Flaminio, *Giovani artisti contemporanei. Alberto Garutti,* "Segno", n. 30, marzo - aprile 1983, pp. 26-27.
Made in Gallery, "Segno", n. 47, giugno 1985, p. 20-21.
Meneguzzo Marco, *Giovani artisti contemporanei. Arcangelo,* "Segno", n. 53, marzo 1986, pp. 24-25.
Mango Lorenzo, *Tesi per un'arte pubblica*, "Segno", n. 54, aprile 1986, p. 3.
Di Mauro Edoardo, *Nuovo-Futurismo e Post-Astrazione*, "Segno", n. 54, aprile 1986, pp. 21 - 22.

Pontiggia Elena, *Stazione centrale*, “Segno”, n. 54, aprile 1986, p. 30 - 31.
Alfonso Rolando, Spadano Lucia, *Panorama delle tendenze in Italia. Una rincorsa all’esserci,* “Segno”, n. 56, giugno 1986, p. 3.
Attività del PAC a Milano, “Segno”, n. 59 - 60, novembre - dicembre, 1986, p. 9.
Stuart Anna, *Recensione*, “Segno” n. 54, aprile 1986, p. 10.
Le mostre e gli artisti di un anno. Art Parade 1986, “Segno”, n. 56, giugno 1986, pp. 26-29.
Cocuccione Enrico, *Nuova Arte, Nuova Critica*, “Segno”, n. 63, marzo 1987, pp. 16-19.
Aldo Spoldi. A proposito di Enrico il Verde, “Segno”, n. 63, marzo 1987, pp. 21-22.
Meneguzzo Marco, *Effetto Placebo alla Galleria Murnik…la notte specialmente*, “Segno”, n. 65, maggio 1987, pp. 31-33
“Proposte” all’internazionale di Milano, “Segno”, n. 66, giugno 1987, pp. 31-33.
Alfonso Rolando, *Modi della scultura,* “Segno”, n. 66, giugno 1987, pp. 30-33.
Festa dell’arte a Volpaia, “Segno”, n. 66, ottobre 1988, p. 19.
Materialmente. Scultori degli anni Ottanta, “Segno”, n. 66, ottobre 1988, pp. 34-36.
Bertoni Mario, *Antonio Violetta,* “Segno”, n. 66, ottobre 1988, p. 45
Conti Viana, *Fabbrica di Snellezza*, “Segno”, n. 87, ottobre 1989, p. 14
Un Premio per giovani artisti, “Segno”, n. 87, ottobre 1989, p. 19.
Branzaglia Carlo, *Nuova officina bolognese: giovani artisti alla Galleria d'arte moderna di Bologna,* Segno”, n. 20, gennaio 1992, pp. 38-40.

“Tema Celeste”
Trini Tommaso, *La maxi lingua. Antonio Catelani, Daniela De Lorenzo, Carlo Guaito,* “Tema celeste”, n. 16. giugno - settembre, 1988, pp. 80-81.
Paparoni Demetrio, *Milano città aperta*, “Tema Celeste”, n.21, luglio - settembre 1989, pp. 11.
Panzera Mauro, *Fabbrica*, “Tema Celeste”, n.21, luglio - settembre 1989, pp. 66-67.
Grasso, Gabriella, *Premio Saatchi & Saatchi per giovani artisti*, “Tema celeste”, n. 20, aprile-giugno, 1989, pp. 80-81.
Lambarelli Roberto, *L’esperienza dello spazio. Nunzio,* “Tema Celeste”, n. 20, aprile - giugno 1989, pp. 30-32
Panzera Mauro, *Stefano Fontana, Studio Casoli,* “Tema Celeste”, n. 22-23, ottobre - dicembre 1989, p. 69.
Caracci Gabriele, *Antonio Catelani. Studio Guenzani,* “Tema Celeste”, n. 24, ottobre - dicembre 1989, p. 63.
Caracci Gabriele, *Cosimo Barna*, “Tema Celeste”, n. 26, luglio - ottobre 1990, p. 80.
Mania Patrizia, *Stefano Arienti,* “Tema Celeste”, n. 26, luglio - ottobre 1990, p. 66.
Mulas Maria, *Venezia e dintorni. Biennale 1990*, “Tema Celeste”, n. 26, luglio - ottobre 1990, pp. 49-62.
Paparoni Demetrio, *La fabbrica delle illusioni*, “Tema Celeste”, n. 26, luglio - ottobre 1990, pp. 20-21
Scudero Domenico, *La critica passiva*, “Tema Celeste”, n. 26, luglio - ottobre 1990, pp. 25-27.

"Westuff"
Di Pietrantonio Giacinto, *Corrado Levi*, "Westuff" n. 4, giugno - agosto 1984, p. 65.
Arte nuova d'Italia, "Westuff" n. 10, settembre - ottobre 1987, pp. 12-19.

Quotidiani e settimanali

"Corriere della Sera"
Inizia con Anni Trenta il "piano" Milano-arte, "Corriere della Sera", 11 aprile 1979, p. 19.
Kasam Viviana, *Sotto il Sagrato c'è una città museo,* "Corriere della Sera", 18 gennaio 1982.
Dorazio Piero, P*arola d'artista: mi autopensiono e voglio un museo tutto mio*, "Il Corriere della Sera", febbraio 1986.
Paracchini Gian Luigi, *Dopo le Polemiche c'è una proposta. Nominiamo una commissione mista,* "Il Corriere della Sera", 14 Febbraio 1986.
Tedesco Dino, *L'assessore "taglia" le mostre d'arte. Sono troppe e il Comune non ha soldi,* "Il Corriere della sera", 14 febbraio 1986.
Baj Enrico, *Respingo le accuse, rinuncio al museo,* "Il Corriere della Sera", 12 Febbraio 1986.
Barilli Renato, *Dovrete sopportarci per altri due anni*, "Il Corriere della Sera", 12 febbraio 1986.
Paracchini Gian Luigi, *Il Beaubourg delle perplessità*, "Corriere della Sera", 12 febbraio 1987.
Queste sparate sul Beaubourg, "Corriere della Sera", 22 aprile 1987.
I sogni culturali di Palazzo Marino, "Il Corriere della Sera", 3 luglio 1987.
Barilli Renato, *Sostenere l'arte con un'abile promozione,* "Il Corriere della Sera", domenica 12 giugno 1988.
Torchio Marzio, *La città sotto il garofano*, "Corriere della Sera", 14 maggio 1989.
Il Comune citato in giudizio per lo stop alla rassegna. Milano Poesia chiede i danni, "Corriere della Sera", 10 ottobre 1989.
Panza Pierluigi, *A letto la pittura è molto più chiara*, "Corriere della sera", giovedì 12 aprile 1990.
Garzonio Melissa, *Nel Gallery d'arte le canzoni lasciano spazio al cinema,* "Corriere Della Sera", martedì 5 febbraio 1991, p. 44.
Martorana Marina, *L'arte in offerta speciale*, "Corriere della Sera", mercoledì 1 luglio 1992, p. 39.

"Il Giorno"
Il PAC brinda ai 10 anni di vita e si regala una mostra, "Il Giorno", 3 gennaio 1990.

"Il sole 24 ore"
Vettese Angela, *Tra nuovo e post. Il debutto Caroli-Barilli*, "Il Sole 24 Ore", 9 marzo 1986.
Vettese Angela, *Informale happening sul prato,* "Il Sole 24 Ore", 18 settembre 1988.
Vettese Angela, *Solo giovani per musei poveri*, "Il sole 24 ore", 2 luglio 1989.

"La Repubblica"

Il Beaubourg di piazza Duomo, "La Repubblica", 10 luglio 1981.
Somaini Luisa, *Da New York al Sagrato tanti graffiti d'autore*, "La Repubblica", 17 giugno 1984.
Somaini Luisa, *Largo all'arte targata Garofano*, "La Repubblica", febbraio 1986.
Somaini Luisa, *Invasione al Sagrato della "frontiera" di New York graffiti,* "La Repubblica", 5 giugno 1984.
Il Comune è incapace di gestire i musei e l'arte, "La Repubblica", febbraio 8 1986.
Gestire l'arte senza clientele, "La Repubblica", 11 febbraio 1986.
I milanesi giudicano la gestione dell'arte, "La Repubblica", 26 febbraio 1986.
Lupoli Angelo, *Un partito, lo ha detto lui,* "La Repubblica", 28 luglio 1993.

"L'Unità"
*Museo Baj e Besana, il PCI critico,"*L'Unità", 4 febbraio 1986.
De Stasio Marina, *Besana Ottanta, nuovi futuristi alla plastica*, "L'Unità", 7 marzo 1986.

"Il manifesto"
Un mucchio selvaggio in galleria, "Il manifesto", 10 marzo 1986, p.12.
Vergine Lea, *De Sanna, la passione dell'arte*, "Il manifesto", 28 luglio 2004, p. 13.

"Paese Sera"
Menna Filiberto, *La critica d'arte e il mercato. Dalla Babele degli stili si riaffaccia il progetto*, "Paese Sera", 4 novembre 1985 .
Menna Filiberto, *E ritornò l'astrazione*, "Paese Sera", 28 giugno 1988.

"Panorama"
Quintavalle Carlo Arturo, *Hanno un futuro i nuovi futuristi?*, "Panorama" ,27 aprile 1986.
Vergine Lea, *E io la chiamo cangiante*, "Panorama", 30 novembre 1986, pp.143-144.
Vergine Lea, *Alla rotonda coi giovani*, "Panorama", 13 marzo 1988, p.7.

Sitografia

Renato Barilli, *Vittorio Fagone. Il ricordo di Renato Barilli*, https://www.artribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2018/01/vittorio-fagone-ricordo-renato-barilli/
Barrese Manuel, *Tra il garofano e Il Quarto Stato. L'identità visiva del Partito Socialista Italiano nell'era craxiana*, https://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=1533
Cannaviello.net, *Rainer Fetting-1,* https://www.cannaviello.net/Rainer-Fetting-1
Marco Gervasoni, *Metamorfosi della cultura socialista? Il PSI e gli intellettuali*, https://www.italianieuropei.it/it/la-rivista/archivio-della-rivista/item/801-metamorfosi-della-cultura-socialista?-il-psi-e-gli-intellettuali.html
Tommaso Tozzi, *Studio Oggetto - Videotel (1989),* https://www.tommasotozzi.it/index.php?title=Studio_Oggetto_-_Videotel_(1989)

Video

Intervista a Mario Gorni e Zefferina Castoldi, a c. di Alessandro Nassiri, 2023, 7', colore, suono.
Italia '90. Ipotesi arte giovane, Milano-Parma 1990/2992, 17:05, video colore, sonoro, Careof, Archivio Video, Milano.

APPARATI

Elenco delle mostre. Milano, 1985-1993

Di seguito viene presentata una breve selezione delle principali mostre collettive e personali dedicate alle ultime generazioni di artisti italiani tenutesi a Milano tra il 1985 e il 1993. Per ciascun momento espositivo sono forniti il periodo della mostra, il titolo (se presente), la sede, i curatori e i nomi degli artisti invitati.

1985

- Ottobre 1984 - maggio 1985, Ex-fabbrica Brown Boveri: Andronico, Arienti, Aresca, Aschieri, Barna, Cary, Cavenago, E. Chierici, V. Chierici, Concordia, Corte Rappis, Contini, Gangai, Falcone, Garbin, Garbelli, Giorcelli, Horst, Yakir, Levi, Gianmaria, Maniscalco, A. Mari, Martegani, Mazzucconi, Musatti, Pennisi, Pellegrini, Rinaldi, Rossetti, Sacchi, Sevegnani, Sigurani, Spoldi, Tagliafierro, Valentini, Valli, Valente, Ventriglia, Volpe, Zucconi.
- Gennaio - febbraio, Padiglione d'Art Contemporanea, *Nuovi Argomenti. Acquisizioni di giovani artisti*: Arcangelo, Bartolini, Benati, Bressan, Cecchi, Esposito, lacchetti, Manai, Maraniello, Messina, Nunzio, Runfola, Santolini, Spoldi, Stingel, Violetta, Wolf.
- Febbraio, studio Marconi: Gianfranco Pardi, William Wegman, Enzo Esposito; Fac Simile: Maurizio Bertinetti
- Maggio - giugno, Studio Cannaviello: Francesco Bonami; Fac-Simile: Pasquale Campanella
- Giugno, Zeus, *Pittura pittura*, Corrado Levi; la Casa degli Artisti inaugura una serie di nuovi spazi recuperati e restaurati all'interno dell'edificio di Corso Garibaldi: Almeoni, Buonaguro, Cianciotta, Cola, Crisanti, Kozaris, Mazzara, Onda, Pezzi, Proto, Protti, Trovato, Rivoira
- Ottobre, Fac-simile, *Cocktail Party Dress;* Taroni, Bertinetti, Bonomo, Bonacorsi, Dunglas
- Novembre, uscita del manifesto *Etico* sottoscritto da Almenoni, Buonaguro, Crivelli, Mariella Ghirandani, Proto, Protti, Quartana, Trovato
- Dicembre - gennaio, LaserAssociazione, *Bad Sculptures In Christmas Time:* Barna, Cary, Fonticoli, Garbelli, Giorcelli, Golba, Pellegrini, Rossetti, Sacchi, Sevegnani, Arienti, Chierici, Chierici, Levi, Martegani, Mazzucconi, C. Spoldi; Diagramma, Marco Moschini; Atra: Fabio Beretta

1986

- Gennaio, Galleria Salvatore Ala: Roberto Pace; Studio d'Arte Cannaviello, *Stazione Centrale:* Arcangelo, Bonami, Grillo, Natà, Rotelli; febbraio, Fac-Simile, *Equilibrio* a cura di G. Verzotti: Guaita, Mazzella, Bianchi, Beretta, Fontana e Campanella.

- Marzo, Rotonda della Besana, *Nuovo Futurismo,* a cura di R. Barilli: Abate, Bonfiglio, Innocente, Lodola, Palmieri, Postal, Plumcake (Cella, Pallotta, Ragni); *Post-Astrazione,* a cura di F. Caroli: Cresci, Limoni, Luzzi, Notargiacomo, Nunzio, Pace, Pizzi Cannella, Ragalzi e Tirelli; Studio di Corrado Levi, *Protocolli*: Biffaro, Camoni, Carzedda, C.Spoldi, Stoisa e Levi.

- Aprile, Teatro dell'Elfo, *I corpi dell'arte*, a cura di F.A. Miglietti; Studio Marconi, *Terre d'ombre:* Davide Benati; Artra: Chiara Dynys; Fac-Simile, *La casa dello spirito*: Lombradi, Casciani, Scordia; Fac-Simile: Luciana Martinez de la Rosa; Studio Grossetti: Maurizio Corona.

- Maggio, Studio di Corrado Levi, *Dopo Gondrand*: Ruggeri, Santachiara e Levi; Inaugurazione della galleria Decalage con interventi murali di Concordia, Dynys, Garutti, Goodwin, Icaro, Taroni

- Settembre, inaugurazione di Marconi 17: Brunetti, De Paolis, Mazzucconi; Studio d'Arte Cannaviello: Francesco Bonami; *Con sette giovedì*: ogni giovedì dal 18 settembre al 30 ottobre Corrado Levi invita nel proprio studio in Corso San Gottardo un artista per una personale di tre giorni: si succedono Arienti, Mazzucconi, Pusole, Martegani, Aschieri. Chierici, Brunetti.

- Ottobre, Salvatore Ala: Libero Concordia;

- Novembre, Studio di Corrado Levi, *Shining,* a cura di G. Ciavoliello: Grondona, Manfrin, Santachiara, Occhiomagico, Studio Metamorfosi. Inaugura la galleria di Pasquale Leccese, Le Case d'Arte, *Lavori in corso*: Kunk, Ontani, Schulze, Salvo.

- Dicembre, Fac-Simile, *Se i fisici producono dell'antimateria, sarà permesso agli artisti già specialisti in angeli di dipingerla*, cura di F. A. Miglietti: Fonticoli, Fullone, Golba, Kaufmann e Pirri

- Dicembre, Rotonda della Besana, *Nuove Geometrie*, a cura di F. Caroli: Giovanni Asdrubali, Thierry Cheverney, Evelyne Egerer, Franz Graf, Peter Halley, Peter Kogler, Brigitte Kowanz, Helmuth Mark, Alessandro Mendini, Helmuth Rainer, Mariano Rossano, Franz Vana, Rockehshaub, Heimo Zobernig.

- Dicembre 1986 - gennaio 1987, Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano, *Il Cangiante,* a cura di Corrado Levi: Accardi, Anselmo, Arienti, Aschieri, Bagnoli, Bidlo, Boetti, Bonk, Brezinski, Brunetti, Camoni, Carrau, Catelani, Chia, Chierici, Clemente, Cragg, Dahn, Della Vedova, de Pisis, Dix, Dokoupil, Festa, Filiaci, Frangella, Garutti, Gilbert&George, Guaita, Halley, Icaro, Jung, Kingelholler, Koons, Kunc, Lehmkuhler, Levi, Linke, Linn, Loch, Luy, Martegani, Mastrangelo, Mazzucconi, McCollum, Mendini, Merz, Messina, Mondino, Nagy, Nechvatal, Ontani, Opie, Paolini, Penone, Pesce, Picabia, Pusole, Rama, Raysse, Robinson, Romberger, Ruggeri, Ryman, Salvadori, Salvo, Santachiara, Schifano, Scholte, Schulze, Schutte, Spoldi, Stoisa, Trockel, Turchet, Van Cook, Violetta, Wojnarowicz, Woodrow, Zanichelli, Zorio.

1987

- Gennaio, inaugurazione dello Studio Guenzani: Pietro Fortuna; Decalage: Paolo lacchetti; Galleria Murnik, *Effetto Placebo*: Abate, Amey, Brevi, Connelly, Crosa, Giorcelli, Innocente, K. Jenkins, Lanigan-Schmidt, Lodola, Luraschi, Melotti, Noua, Palmieri, Pavone Plumcake, Porcelli, Zwillinger ; Le Case d'Arte: Peter Fischli & David Weiss

- Febbraio, Diagramma: Postal, Marconi 17: Alfredo Pirri

- Febbraio - marzo, Fac Simile: Lodola; Decalage: Dynys, Caropreso; Galleria Murnik: Abate

- Marzo, Rotonda della Besana, Enrico il Verde, personale di Aldo Spoldi

- Aprile, Fac Simile, *Tableaux d'une exposition*. a cura di G. Verzotti: Bertasa, Colombo, Dadamaino, Dynys, Garutti, Mazzucconi; Artra: John Armleder, Alberto Garutti; Chisel: Ivo Banacorsi; Decalage: Fiorentino, Bussotti, Brusati, Peroli, Martegani, Caponnetto, Ferrara; Decalage: Zorzi

- 22-31 Maggio. *Internazionale d'Arte Contemporanea di Milano.* Il 25 e 27 maggio si tiene un convegno dal titolo *Il nuovo sistema dell'arte* a cura di G. Perretta. Mostra *Prima visione, otto giovani proposte a Milano,* a cura di A. Vettese*:* Cavenago, Chen, Crivelli, De Biase, Golba, Rosa, Rüdiger, Steck; Padigline d'Arte Contemporanea, *Tre artisti a Milano. Arcangelo, Coletta, Garutti;* Studio Marconi: Levine, Ceccobelli; Marconi 17: Luigi Carboni; Decalage: Roberto Masotti; Fac-Simile: Pasquale Campanelia *Spunti di giovane arte italiana a cura* di C. Levil, (studio di Corrado Levi, Milano); Studio di Corrado Levi, *Esposizione in corso San Gottardo 14:* Cingolani, Kaufmann. Maffei.

- Giugno, Studio Marconi: Enzo Esposito; Decalage: Roberto Lucca Taroni; Diagramma, Marco Cingolani; Fac-Simile: Marco Mazzucconi.

- Settembre, nasce il Gallery Night; Marconi 17: Marco Mazzucconi

- Ottobre, Rotonda della Besana, *Una storia milanese,* a cura di F. Caroli; Bonami, Grillo, Natà, Rotelli, Santolini, Concordia, Stefano Pizzi, Brunetti, Mazzucconi, Taroni, Bressan, Brunetti, Arcangelo, Carboni. Careof, *Area*, a cura di L. Inga-Pin: Asdrubali Arienti, Kaufmann, Carboni, Mazzucconi, Pirri, Acerbi, Bertasa, Cingolani, Maffei, Mazzoni; Studio Marconi, *Arte Nuova d'Italia* curata, a cura di G. Di Pierantonio e M. L Frisa: Arienti, Brunetti, Carboni, Caropreso, Catelani, De Lorenzo, Guaita, Kaufmann, Martegani, Mazzucconi, Pirri e Stoisa.

- Novembre 19-20-21, Studio di Corrado Levi, *Spunti di giovane arte italiana*, (la mostra è successivamente presentata da gennaio-febbraio 1988 alla Galleria Buades di Madrid): Arienti, Brunetti, Chierici, Cingolani, Aschieri, Castellano, Catelani, Colantuoni, Dellavedova, De Lorenzo, Fosco, Grondona, Damioli, Ferrazzi, Fullone, Guaita, Falci, Fontana, Mondani Meccanici, Kaufmann, Lavagnetto, Manfrin, Levi, Mazzucconi, Passarella, Laeonardo, Mandrino, Modica, Pecorini, Montesano, Martegani, Mastrangelo, Padullà, Pietroiusti, Sacchetto, Turchet, Pirri, Pusole, Satprakasch3, Vetrugno, Ponzio, Rinaldi, Stoisa, Zanichelli; Studio Casoli e galleria II Milione: Falci, Fontana, Modica, Pietroiusti

- Dicembre, Marconi 17: Carlo Guaita; Diagramma: Fausto Bertasa; Chiusura della galleria Decalage; Galleria Murnik, *Serie del cuore*: Plumcake, Studio Guenzani: Alberto Garutti.

1988

- Febbraio-marzo, Studio Guenzani: Salvatore Scarpitta, Not Vital

- Marzo, Christian Stein: Domenico Bianchi; Fac-Simile: Chiara Dynys; Piero Cavellini: Salvatore Garau; Artra: Stefano Pizzi; Diagramma: Costantino, Fadda, Formento, Sossella, Viel, Vitone;

Galleria Murnik, *Flatland:* Brevi, Crosa, Luraschi; Diagramma, *The gallery as Artwork*, Costantino, Simonetta Fadda, Formento, Sossella, Viel, Vittore.

- Aprile - maggio, Studio Guenzani: Massimo Kaufmann.

- Maggio - settembre, Rotonda della Besana, *Geometrie dionisiache. In italia oggi l'arte giovane,* a cura di L. Vergine: Arienti, Barone, Carboni, Caropreso, Antonaci, Catania, Catelani, Corneli, Corno, De Lorenzo, Di Palma, Ferrara, Guaita, Habicher, Lodola, Mazzucconi, Merlino, Nunzio, Palmieri, Quartana, Turchet, Violetta, Zelli; Far-Simile, *Microdrammi:* Campanella, Cattani, Dynys, Lodola, Mazzucconi; Studio Cannaviello: Sergio Ragalzi.

- Settembre, Galleria Murnik, *Neo-Arte*, Fonticoli, Fullone, Giovanotti Mondani Meccanici; Studio di Corrado Levi: Premiata Ditta.

- Ottobre, Galleria Murnik, *Ecosistemi dell'arte:* Abate, Brevi, Guzzetti, Innocente, Moggia, Palmieri (galleria Murnik);

- Ottobre - novembre, Studio Guenzani, *Soggetti*: Arienti, Dellavedova, Kaufmann. Martegani, Mazzucconi.

- Novembre, Galleria Munrik, *Occasione:* Garbelli, Mascheroni, Parizzi, Spini, Umbaca

- Dicembre, Osservatorio, *Davvero 10 ragioni pratiche nell'arte,* a cura di C. Christov - Bakargiev, G. Di Pierantonio, A.Vettese: Arcangeli. Arienti, Bentivoglio, Casiraghi, Cavenago, Dellavedova, Falci, Fontana, Homberg, Kaufmann, Maeyama, Martegani, Mazzucconi, Modica, Pietroiusti, Pirri, Rüdiger; Galleria De Carlo: Amedeo Martegani-Mario Dellavedova; Casa Degli Artisti: Mariella Ghirardani.

1989

- Gennaio, primo numero di "Tiracorrendo"; Palazzo delle Stelline, *Premio Saatchi & Saatchi:* Arienti, Bentivoglio, Brandi, Caponnetto, Caracciolo, Carlesso, Castellano, Catania, Cavenago, Chen, Cianciotta, Cingolani, Colantuoni, Di Labio, Di Matteo, Faita, Fermariello, Ferraris, Folci, Galbiati, Gatto, Givani, Guglielmi, Kaufmann, Kirchhoff, Maeyama, Magri, Manfrin, Miura, Pezzi, Pocchiari, Premiata Ditta, Rainaldi, Romagnoli, Rüdiger, Satprakash, Silvestro, Spini, Traina, Wang; Studio Marconi, *Giano, la foresta e il tempo:* Luciano Bartolini; Fac Simile: Alessandro Traina; Galleria Murnik: Milo Sacchi.

- Febbraio, Studio Marconi, *La guerra dei bottoni*: Aldo Spoldi; Marconi 17: Maurizio Arcangeli; Studio Casoli: Salvatore Falci; Studio Guenzani: Stefano Arienti

- Marzo, Studio Casoli: Stefano Fontana; inaugurazione Spazio di Via Lazzaro Palazzi: Mario Airò; Casa degli artisti: Coppes, Ferraris, Protti; Marconi 17: Cavenago. Le Case d'Arte, *Mondi Possibili*: Armleder, Bloom, Cragg, Fischli-David Weiss, Lavier, Lawler, McCollum, Mucha, Trockel, Vilmouth e Woodrow.

- Aprile, Studio Guenzani: Alberto Garutti; Gallery Night*, Camera chiara:* Incardona, Mayer, Michelangelo Jr., Moschini, Umbaca, Wolf, Marconi 17: Maurizio Colantuoni; Piero Cavellini, Manlio Caropreso

- Maggio, Galleria Massimo De Carlo: Rudolf Stingel; Fac-Simile, *Una frase, un rigo appena*. Bertasa, Brenzini, Campanella, Di Matteo, Dynis; giugno: Diagramma, *Singolare/Plurale:* Acerbi, Bertasa, Cingolani, Formento, Maffei, Mazzoni, Sossega, Abate, Innocente, Lodola, Plumaacke; Casa degli artisti: Chiyoko, Guglielmi, Proto; Valeria Belvedere: Luca Quartana; Spazio di Via Lazzaro Palazzi: Liliana Moro, Giuseppina Mele;

- Giugno - luglio, Casa degli artisti: Mazzara, Ortelli, Vendrami. Le Case d'Arte, *Le cose così come stanno*: Mario Dellavedova.

- Settembre, Studio Marconi, *Punti di vista,* a cura di A. Vettese: Arienti, Dellavedova, Cavenago, Arcangeli, Martegani, Kaufmann; Spazio di Via Lazzaro Palazzi, Enzo Bonaguro.

- Ottobre, Gallery Night, *La mostra non mostra*, a cura di G. Ciavoliello: Airò, Arcangeli, Buonaguro, Cattelan, O, Costantino, Dugnani, Fadda, Ortelli, Rocco, Rüdiger, Tozzi, Vitone; Stidop Marconi: Elena Berriolo; Azione in occasione del Servizio civile alla galleria Christian Stein (Casa degli Artisti); Studio Casoli: Pino Modica (studio Casoli), Spazio di Via Lazzaro: Adriano Trovato.

- Novembre, Spazio di Via Lazzaro Palazzi: Bernhard Rüdiger; Marconi 17: Cavenago, Arta; Vittorio Corsini; Spazio di Via Lazzaro Palazzo, *Venticinque per trentacinque miglia;* Gallery Night, *Comodosa, scattosa, risparmiosa*, a cura di A. Vettese.

- Dicembre, Padiglioned'Arte Contemporanea, *Nuovi Argomenti 3:* Arcangeli, Arienti, Astore, Bertasa, Carboni, Caropreso, Catelani, Dellavedova, De Lorenzo, Di Matteo, Dynys, Guaita, Kaufmann, Martegani, Mazzucconi, Pirri, Quartana, Rotelli, Rüdiger, Vicentini); Studio Guenzani: Antonio Catelani.

1990

- Gennaio, Spazio Libero-Murnik, *L'isola vagante*, Carlo Lauricella; Gallery Night: Bruno Zanichelli, Studio d'Arte Cannaviello: Pizzi Cannella; Marconi 17: Elena Berriolo.

- Marzo, Studio d'Arte Cannaviello: Nunzio; Galleria Murnik, *Artista cittadino,* Garbelli, Ghiabudo, Giovanotti Mondani Meccanici, Parizzi, Sacchi, Spini; Galleria Toselli: Pezzi; Far-Simile: Veilhan, Artra: Pizzi.

- Aprile, Studio di Corrado Levi: Carocci, Cascavilla, De Paris, Pisano.

- Maggio, Artra: Maurizio Bertinetti; Massimo De Carlo, Amedeo Martegani; Christian Stein: Domenico Bianchi; Studio Oggetto: Maurizio Cattelan, Tommaso Tozzi, Marconi 17: Stefano Peroli

- Settembre, Claudia Gian Ferrari apre il suo spazio dedicato all'arte contemporanea; Massimo De Carlo, *Avanblob:* Donati, Dugnani, Mele, Miura, Moro, Rabbiosi, Rüdiger, Ruggieri, Trovato, Voltolina; Le Case d'Arte, Mario Della Vedova; Artra: Cesare Fullone

- Novembre, Fac-Simile, Pasquale Campanella

- Dicembre, La Fabbrica del Vapore, *Italia 90 ipotesi arte giovane,* organizzata da "Flash Art", Galleria Massimo De Carlo, General idea.

1991

- Gennaio, Careof, *Conforme con le norme vigenti:* Belloli, Lucia, Ortelli, Quartana.

- Maggio, Studio di Corrado Levi: Pancrazi, Santarlasci, Sgherri

- Giugno, Collezione Antonio Colombo, *Operazione San Giustino,* a cura di Marco Moschini. In uno spazio di Via Solferino a Milano.

- Ottobre, nasce Viafarini; Galleria Gio Marcon, *Espoprio*, Vincenzo Cabiati, Amedeo Martegani, Rüdiger, Adriano Trovato.

- Dicembre - gennaio, Fair International Prize. Milano Roma Paris London New York Los Angeles. Art under 30, a Milano, Permanente di Milano: Arienti, Cascavilla, Fonticoli, Kaufmann, Martegani, Pezzi, Pignatelli, Pusole, Salina, Sgherri, Canevari, Carocci, Colazzo, Fusi, Galeotti, Galizia, Orsi, Renzini, Rüdiger, Sarra.Vincitore: Innes Altri premiati ex equo: Arienti, Bick, Devine, Kaufmann, Pezzi. Menzione speciale: Canevari, Esber, Huyghedicembre/gennaio 1992 Parallele; Galleria Gian Ferrari Arte Contemporanea, *Linee della scultura contemporanea*, Lüpertz, Fetting, Mainolfi, Trotta, Chia, Paladino, Gallo, Mondino, Pistoletto, Fabro, Vital, Cragg, Catania, Borgnini, Folci, Caropreso, Arcangelo, Nunzio, Romano, Taroni, Cemin, Arienti, Astore, Garutti; Studio Marconi, *Zero/Infinito:* Dugnani, Rizà Porta, Cresci, Kozaris, Pompa.

1992

- Gennaio, nasce la rivista “Documentario" 1 su iniziativa di Kauffman e Cingolani; Galleria Milano, *Decostruzione del quotidiano,* Arman, Baruchello, Becher, Vautier, Beuys, Brecht, Calzolari, Cavaliere, Christo, Cornell, Cragg, Dine, Duchamp, Ferrari, Filliou, Flavin, Gilardi, Giovanola, Golba, Hains, Isgrò, Kalczyńska, Kaprow, Kolar, Kounellis, Lavier, Long, Ray, Manzoni, Miller, Mocellin, Munari, Paik, Paladino, Parmiggiani, Paz, Pellegrini, Pistoletto, Poirier, Porczak, Rotella, Spoerri, Vaglieri, Van Hoeydonk, Venet, Viola, Voltolina, Vostell; Fac-Simile: Vedovamazzei. Emi Fontana apre la galleria,

- Febbraio, convegno all'Atelier Gluck, *D’ora in poi*, a cura di Giulio Ciavoliello; Galleria Monica De Cardenas, *Di plastica: Arienti, Biefer & Zgraggen, Cragg, Dynys, Fischli e Weiss, Frei, Fritsch, Gilardi, Gredinger, Rockenschaub, Schnyder, Wood.*

- Giugno, nasce la rivista “E il Topo" periodico d’arte redazione Franco Silvestro, Piero Gatto, Gabriele di Matteo, Vedova Mazzei

- Ottobre, Galleria Morone e Galleria Spaziotemporaeno, Percorsi d’ombra: Fresia, Pellegrini, Sassi, Scarabelli, Vitelli. alla Emi Fontana apre la galleria, Occupy Space Have Weight, Nancy Dwyer.

1993

- Gennaio: Cingolani e Kauffman realizzano “Documentario” 2, sviluppo di “Documentario 1", Oltre al numero viene organizzata un’ampia mostra presso lo spazio Opos divisa in *Territorio italiano* (progetti di Accardi, Alviani, Armleder, Bijl, Boetti, Bond, Bulloch, Casciani, Cucchi, Delvoye, Garutti, Gillick, Irwin, Kozaris, Mochetti, Montesano, Nannucci, Odenbach, Ontani, Paladino, Pisani, Pistoletto, Prigov, Prini, Rüdiger, Schütte, Shimamoto, Spalletti, Steinbach,

Trockel, Ben) curata da Giacinto Di Pietrantonio, Gli altri (Cattelan, Cingolani, Dokoupil, Fantin, Martegani, Pancrazzi, Ruff, Samore, Scholte, Formento e Sossella, Verkerk) a cura di Elio Grazioli, *Privacy* (Airò, Anüll, Bacher, Calle, Dunning, Döorsen, Fairhurst, Faust, Gonzalez-Foerster, Gonzalez-Torres, Jacob, Kelley, Kilimnik, King, Krystufek, Lane, Lemieux, Majoli, Marisaldi, McCarthy, Noland, L. Pivi, Vilmouth, Williams, Zittel) e *Body & Co*. (Benning, Child, Kelley, Krystufek, Leonard, Marisaldi, Pipilotti Rist, Robakowski, Rosler) curate da Gianni Romano.

- Febbraio, Careof, *Meraviglie d'Italia*: Airò, Almeoni, Cabiati, Cirino, Donzelli, Kozaris, Marossi, Martegani, Patarnostro, Spranzi, Voltolina.

- Marzo - aprile, Galleria Ruggerini & Zonca Arte Modera e contemporanea, *Pittura Mediale,* a cura di di Gabriele Perretta: Cannavacciulo, Cascavilla, De Luca, De Paris, Igort, Kastelic, Lamberti, Mastrangelo, Mazzoni, Montesano, Passarella, Pisano.

- Studio Casoli, *I miei amici:* Moro e Rüdiger.

- Maggio, Alison Sarah Jacques cura nella propria abitazione *Dietro la porta chiusa:* Cianciotta, Codeghini, Collishaw, Johnstone, Martegani, Mazzucconi, Pancrazi, Paternostro, Pippin, Quartana, Spranzi, Voltolina; Galleria Bordone: Volto, Armando Della Vittoria, Campanella, VedovaMazzei.

- Settembre, Galleria Emi Fontana, *Peccato di novità,* a cura di Francesca Pasini: Di Bello, Dwier, Evans, Giambi, Green, Lane, Manzelli, Marisaldi, Moro, Ruggeri, Thiene, von Bonin.

***Nuovi Argomenti.* Le opere**

Elenco delle opere acquisite dal CIMAC con la rassegna *Nuovi Argomenti.* Le informazioni sono state recuperate dagli elenchi conservati presso l'Archivio del Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano. L'assenza di determinate informazioni indica che le stesse non erano disponibili.

***Nuovi Argomenti* 1 (1985)**

Arcangelo, *Apparizione del mito*, 1984. Olio su tela, cm. 180 x 200
Luciano Bartolini, *The first Voyeur*, 1984
Davide Benati, *Avvoltoio degli agnelli*, 1982. Aquarelli su carta e tela, cm. 180 x 260
Italo Bressan, *Schonbrun*, 1984, acrilico su tela, cm 300 x 130
Carlo Cecchi, *Il vento dell'Alba cortese,* 1984
Nunzio Di Stefano, *Senza Titolo*, 1981. Scultura in gesso
Enzo Esposito, *Senza Titolo*, 1984. Tecnica mista su tela, 280 x 200cm
Alberto Garutti. *Frammento*, 1984 (Dono: Lioness Club "La Madonnina Milano", 1984)
Paolo Jacchetti, *Senza Titolo*, 1984. Olio su tela cm 236 x 238
Piero Manai, *La pittura interroga la scultura,* cm 200 x 200
Giuseppe Maraniello, *Anfesibena*, 1983. Scultura: linee/asta di bronzo con piccole figure
Vittorio Messina, *Onda, stanza e sonata per pianoforte*, 1984. Scultura: blocchi di pietra non lavorata su lastre in travertino
Aldo Runfola, *Senza Titolo*, 1984. Olio su tela cm 180 x 200
Anna Maria Santolini (opera non indicata)
Aldo Spoldi. *La bottega del caffè,*1982
Rudolf Stingel, *Senza Titolo*, 1983. Olio su tela, cm 151 x 185
Antonio Violetta, *Crudità*, 1983
Silvio Wolf, *Grotta*, 1982-1984. 9 fotografie che riprendono interno grotta

***Nuovi Argomenti* 2 (1986)**

Maria Vittoria Chierici, *Paleette*, 1986. Olio su tela, cm 200 x 250
Fabrizio Corneli, *Cornucopia*, 1985. Ferro scaldato e patinato cm 200 x 100 x 60
Pizzi Cannella, *Pochi piccoli vasi.* 1986
Leonardo Fretta, *Senza Titolo*, 1985. Pittura e colla cm 30 x 40 (acquisto nel 1987)
Salvatore Garau, *Senza titolo*, 1986. Smalto in bitume su tela, cm 187 x 143
Eduard Habicher, *Singolarità n.2*,1986. Scultura con due aste inserite elementi di marmo e ferro
Massimo Nannucci, *Senza Titolo*, 1986. Tecnica mista in legno
Luigi Stoisa, *Senza titolo*, 1986. Velina e catrame
Marco Tirelli, *Senza Titolo*, 1986. Tecnica mista (acquisto nel 1987)

***Nuovi Argomenti* 3 (1989-1990)**

Maurizio Arcangeli, *Appendere Joseph Kosuth, Thesaurus fra vetro colonnine metallo e cordone*

Stefano Arienti, *Turbine-Antologia*, 1989, carta stampata piegata.

Salvatore Astore, *Volta Cronica*, 1989. Acciaio inox cm 150 x 360 x 15

Fausto Bertasa, *Digitals*, 1988. Acrilico e plastica emulsionata in 2 pannelli cm 170 x 100 ciascuno

Luigi Carboni, (opera non indicata)

Manlio Caropreso, *Foia Tollenone*, 1987. Alluminio cm 240 x 190 x 23

Antonio Caterina. *Pendente*, 1989. Vetro

Daniela De Lorenzo. *Remora*, 1989. Legno e stoffa

Mario Dellavedova, *Venator intrepidus*, 1987. Opere composte da quattro tele olio su tela

Gabriele Di Matteo, *Senza titolo*, 1989. Fotografia

Carlo Guaita, *Senza Titolo*, 1989. Scultura, ringhiera in lamiera e ferro

Massimo Kauffman, *Annunciazione*, 1987. Stampa fotografica

Amedeo Martegani, *Paesaggio del Cadore*, 1989. Olio su tela, 30 x 40 cm

Marco Mazzucconi, *Chance di un Capolavorono*, 1988. Incudine e sbarra, 60 x 600 cm

Alfredo Pirri, *Squadre Plastiche*, 1989. Legno e cornici

Luca Quartana, *Sacra conversazione*, 1988. Ferro e lampade

Sergio Regalzi, *Insetto*, 1988. Scultura, esagono irregolare con lastre e diverse inclinazioni

Marco Nereo Rotelli, *Teorema*, 1988. Olio su tela

Bernard Rüdiger; *Non torno a casa*, 1988-1989. Fusione in feretro, vostro, olio di oliva, silicone, cavalletti legno, 170 x 220 x 150 cm

Giorgio Vicentini, *Turbare l'orizzonte*, 1989. Opera composta da due tele monocrome

Album fotografico

Il seguente apparato iconografico offre una rappresentazione visiva dell'evoluzione degli eventi artistici legati agli artisti e alle situazioni affrontate in questo studio. Oltre agli argomenti trattati nella tesi, sono inclusi anche una serie di momenti non tenutesi a Milano ma che risultano cruciali per comprendere lo sviluppo della scena artistica e del dibattito critico durante gli anni in esame.

DIDASCALIE

1. Invito *Brown Boveri,* Milano, ex fabbrica Brown Boveri
ottobre 1984 - giugno 1986. Courtesy Amedeo Martegani
2. I primi ragazzi che occupano lo stabile. Courtesy Antonio Maniscalco
3. Intervento di Cosimo Barna, *Vibrazioni oltre lo spazio.* Courtesy A. Maniscalco
4. Intervento di Fandesco Garbelli, *Altare*. Courtesy A. Maniscalco
5. Intervento di Amedeo Martegani, Marco Mazzucconi, *Sacrestia.* Courtesy A. Maniscalco
6. Intervento di Pietro Aresca, Esther Musatti e Michele Sigurani. Courtesy Antonio Maniscalco
7. Corrado Levi, *Uomini*. Courtesy l'artista
8. 9. Interventi di Stefano Arienti, *Muffe*. Courtesy l'artista
10. Catalogo della mostra *Arte di frontiera. New York Graffiti,* (Bologna, Galleria comunale d'arte moderna, maggio - giugno 1984; Milano, Galleria del Sagrato, giugno-agosto 1984), a c. di Marilena Pasquali e Roberto Daolio, Mazzotta, 1984
11. Cartolina d'invito per la mostra personale di Keith Haring a Milano presso la Galleria Salvatore Ala, giugno 1984
12. Cartolina d'invito per la mostra collettiva *New Look in The Bodo's House*, presso la Galleria Diagramma di Luciano Inga-Pin, aprile 1984. Courtesy Marco Cingolani
13. Fotografia dei Plumcake collettivo italiano formatosi nel 1983, costituito da Gianni Cella, Romolo Pallotta e Claudio Ragni partecipanti alla mostra. Courtesy Marco Cingolani
14. Corrado Levi a New York, 1993. Courtesy l'artista
15. Cartolina d'invito per la mostra collettiva *Dall'olio all'areoplanino, presentata presso lo Studio di Corrado Levi in Corso San Gottardo* dal 3 al 12 maggio 1984
16. Rosa Maria Rinaldi, *Corrado Levi: nessuna casa. L'ospitalità da un amico, l'albergo, il residence. Uno studio in cui ospitare venti artisti. La lezione del non intervento,* "Domus", n. 652, luglio 1984, pp. 70–71
17. Copertina del libro *Una Diversa tradizione,* pubblicato nel 1985 da Clup di Torino. Il volume presenta una selezione delle dispense utilizzate durante il corso
18. Nell'immagine sotto, Corrado Levi durante una lezione nei primi anni Ottanta. Courtesy l'artista.
19. Corrado Levi nella sua abitazione-studio in Via Corio 1, Milano. Courtesy l'artista
20. Luciano Fabro tiene una lezione all'Accademia di Belle Arti di Brera, metà anni Ottanta. Courtesy Mario Gorni
21. Spazio Zeus, metà anni Ottanta. Courtesy Nicoletta Baucia / Archivo Zeus Noto
22. Primo appuntamento di *Nuovi Argomenti. Acquisizioni di giovani artisti,* Padiglione d'Arte Contemporanea, gennaio e febbraio 1985. Partecipano Arcangelo, Bartolini, Benati, Bressan, Cecchi, E. Esposito, lacchetti, Manai, Maraniello, Messina, Nunzio, Runfola, Santolini, Spoldi, Stingel, Violetta, Wolf
23. 24. 25. 26. Fotografie della mostra. Courtesy Archivio del Padiglione d'Arte Contemporanea.

27. Angela Vettese, Falvio Bellocchio e Giulio Ciavoliello, Studio Cannaviello primi anni Ottanta. Courtesy Studio Cannaviello

28. Giorgio Verzotti , Diagramma, 1984, Courtesy Marco Cingolani

29. Francesco Bonami presso lo Studio Cannaviello, 1986. Courtesy Studio Cannaviello

30. Francesco Bonami. *Terzero Dia,* 1985

31. Catalogo della mostra *Stazione Centrale*, (Milano, Studio d'Arte Cannaviello, gennaio - febbraio 1986), Milano, Studio d'Arte Cannaviello, 1986

32. *Quelli della stazione centrale*, "Il Giornale dell'Arte", n. 32, marzo 1986. Fotografia di Maria Mulas. Da sinistra Arcangelo, Francesco Bonami, Gaetano Grillo, Natà e Marco Nereo Rotelli.

33.Natà, Relicta 40, 1985, riprodotto nel catalogo di *Stazione Centrale*

34. Gaetano Grillo, Anche tu Bruto, figlio mio!, 1985, riprodotto nel catalogo di *Stazione Centrale*

35. Fotografia e catalogo di *Filologia* opera allestita nel dicembre del 1983 presso la Sacrestia Bramantesca di Santa Maria Delle Grazie a Milano e a cui partecipano Almeoni, Buonaguro, Donati, Proto, Protti, Quartana, Trovato. Courtesy Luisa Protti

36. Luciano Fabro con gli allievi dell'accademia nel suo studio, Corso Garibaldi 44, 1986, Courtesy Giorgio Colombo

37. Manifesto rassegna *Besanottanta* a cura di Renato Barilli e Falvio Caroli

38. *Gestire l'arte senza clientele,* "La Repubblica", 11 febbraio 1986

39. Luisa Somaini, *Largo all'arte targata Garofano*, "La Repubblica", febbraio 1986

40.Catalogo della mostra *Nuovo Futurismo*, (Milano, Rotonda Della Besana, marzo - aprile 1986), a.c. di Renato Barilli, Milano, Electa, 1986

41. *Post-Astrazione*, (Milano, Rotonda di via Besana, marzo-aprile 1986), a c. di Flavio Caroli, Milano, Electa, 1986

42. 43. 44. 45. Fotografie della mostra. Courtesy Marco Cingolani

46. Invito alla mostra *Dopo Gondrand* (Milano, Studio di Corrado Levi, 20-30 maggio). Partecipano Levi, Cinzia Ruggeri e Denis Santachiara. Courtesy l'artista

47. Invito alla mostra *Con sette giovedì* (Milano, Studio Corrado Levi, 18 settembre al 30 ottobre 1986) Serie di mostre personali. Espongono Stefano Arienti, Marco Mazzucconi, Pierluigi Pusole, Amedeo Martegani, Guglielmo Aschieri, Vittoria Chierici, Augusto Brunetti

48. 49. Mostra personale di Stefano Arienti. Sono esposte la serie *Alghe*. Courtesy Studio Fotografico Ilvio Gallo

50. Invito alla mostra *Protocolli* (Studio di Corrado Levi, Milano, dal 6 al 13 marzo 1986) Serie di mostre personali. Espongono Stefano Arienti, Mauro Biffaro, Riccardo Camoni, Andrea Carzedda, Vittoria Chierici, Corrado Levi, Amedeo Martegani, Marco Mazzucconi, Carlo Spoldi, Luigi Stoisa.

51. Opera di Amedeo Martegani. Courtesy l'artista

52. Opera di Stefano Arienti. Courtesy Amedeo Martegani

53. Catalogo della mostra *Ultime. New Polverone,* (Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 6-21 settembre 1986), a.c Luciano Pistoi, Corrado Levi, I libri della Commenda, 1986

54. 55. *Le plaisir de vostre compagne*, in *Vernissage. Il fotogiornale dell'arte*, "Il Giornale dell'Arte" n. 40, dicembre 1986, p. 95

56. Catalogo della mostra *Il Cangiante,* (Milano, Padiglione di Arte Contemporanea, dicembre 1986–gennaio 1987), a. c. Corrado Levi, Milano, Nuova Prearo Editore, 1986
57. 58. 59. 60. Fotografie della mostra. Courtesy Corrado Levi
61. Catalogo della mostra *Nuove Geometrie* (Milano, Rotonda di via Besana, dicembre 1986 - febbraio 1987), a. c. di Flavio Caroli, Milano, Electa, 1987
62. Catalogo della mostra *Enrico Il Verde*, (Milano, Rotonda di via Besana, 11 - 29 Marzo 1987), a.c. di Renato Barilli, Milano, Electa, 1987
63. Veduta della mostra Enrico il Verde, Courtesy l'artista
64. "Flash Art", n. 141, novembre 1987
65. "Flash Art", n. 142, gennaio-febbraio 1988
66. "Flash Art", n. 151, estate, 1989
67. "Flash Art". n. 160, febbraio-marzo, 1991
68. Corrado Levi con un'opera di Bruno Zanichelli, anni Ottanta. Courtesy l'artista
69. Fotografia di Oliviero Toscani con i galleristi Claudio Guenzani, Sergio Casoli, Paolo Lavezzari, Andrea Murnik, Giò Marconi, Pasquale Leccese e Horatio Goni, riprodotta in *Esporre per comunicare,* "L'Uomo Vogue", n. 178, 1987, pp, 302-303
70. Lea Vergine, Luciano Inga-Pin ed Emi Fontana, inizio anni Novanta. Courtesy Mario Gorni
71. Invito alla mostra inaugurale dello Studio Guenzani. Personale di Pietro Fortuna, novembre 1986 - gennaio 1987, Courtesy Studio Guenzani
72. Pietro Fortuna. *Senza Titolo*, 1987. Courtesy Studio Guenzani
73. Catalogo della mostra *Effetto Placebo,* (Milano, Galleria Murnik, gennaio, 1987), Milano, Galleria Murnik, 1987
74. Invito alla mostra personale di Ganantonio Abate presso la Galleria Murnik, marzo-maggio 1987
75. Catalogo della mostra *Ge.Mi.To.! L'ultima generazione artistica del triangolo industriale*, a c. di Edoardo Di Mauro, Maria Grazia Torri, Enzo Cirone, Milano. Fabbro, 1988
76. Invito alla mostra *Tableux d'Une Exposition,* (Milano. Facsimile, aprile 1987), a.c. di Giorgio Verzotti e Hortio Goni. Espongono Bertasa, Colombo, Dadamaino, Dynys, Garutti, Mazzucconi
77. Catalogo della mostra *Prima Visione* (Milano, Internazionale d'Arte Contemporanea, 22 al 31 maggio 1987), a.c. di Vettese Angela, Milano, Il Sole 24 Ore, 1987
78. 79. 80. 81. Fotografie della mostra. Courtesy Antonio Maniscalco
82. Calatologo della mostra *Area*, (Cusano Milanino, Careof, 18 ottobre – 20 novembre 1987), Grafiche Torchio, Cusano Milanino, 1987
83. 84. 85 Fotografie della mostra. Courtesy Mario Gorni
86. Catalogo della mostra *Arte e computer*, (Milano, Rotonda di via Besana, aprile - giugno 1987), a. c. di Renato Barilli, Milano, Electa, 1987
87. Catalogo della mostra *Una storia milanese. Giovane arte nel capoluogo lombardo,* ottobre-novembre 1987), a c, di Flavio Caroli, Milano, Electa, 1987
88. Catalogo della mostra *Geometrie Dionisiache. In Italia oggi l'arte giovane,* (Milano, Rotonda della Besana, 17 maggio- 28 agosto 1988), a. c. Lea Vergine, Milano, Fabbri Editori, 1988

89. Lea Vergine all'inaugurazione della mostra. Courtesy Fondo Mostre, Cittadella Degli Archivi di Milano
90. 91. Fotografie della mostra. Courtesy Fondo Mostre, Cittadella Degli Archivi di Milano
92. Il sindaco Paolo Pillitteri all'inaugurazione della mostra. Courtesy Fondo Mostre, Cittadella Degli Archivi di Milano
93. Restany Pierre, *Geometrie Dionisiache*, "Domus", n. 696, luglio-agosto 1988
94. Marco Mazzucconi, Tenere Zinne, 1987. Courtesy l'Artista
95. Invito alla mostra collettiva da Facsimile, giugno 1988. Courtesy Antonio Maniscalco
96. Veduta della mostra personale di Pasquale Campanella da Facsimile, giugno 1988. Courtesy Antonio Maniscalco
97.98.99 Fotografie della mostra personale di Gabriele Di Matteo da Facsimile, maggio 1989. Courtesy Antonio Maniscalco
100. Catalogo della mostra *Il Cielo e dintorni*, (Radda in Chianti, Castello di Volpaia, 10 - 25 settembre 1987), I libri della Commenda, 1987
101. Opera di Marco Cianciotta, Courtesy Archivio Via Lazzaro Palazzi, Museo del Novecento
102. Opera di Luca Quartana, Courtesy Archivio Via Lazzaro Palazzi, Museo del Novecento
103. Opera di Massimo Kaufmann, *Sperma,* Courtesy l'artista
104. Opera di Salvatore Falci, *Dancing,* Courtesy Domenico Nardone
105. Opera di Piero Almenoni, Courtesy Archivio Via Lazzaro Palazzi, Museo del Novecento
106. Opera di Vincenzo Buonaguro, *Senza titolo*
107. Adriano Trovato, *Deposizione, Courtesy Archivio Via Lazzaro Palazzi, Museo del Novecento*
108. Opera di Pino Modica, Courtesy Domenico Nardone
109. Opera di Cesare Pietroiusti, Courtesy Domenico Nardone
110. Opera di Bernhard Rudigher, *Non torno a casa,* Courtesy Archivio Via Lazzaro Palazzi, Museo del Novecento
111. Provini fotografici della mostra *Il Cielo e dintorni,* Courtesy Archivio Via Lazzaro Palazzi, Museo del Novecento
112. Invito alla mostra di Stefano Arienti allo Studio Guenzani, febbraio 1989. Courtesy Studio Guenzani
113. Invito alla mostra *Soggetti*, ottobre 1988. Courtesy Studio Guenzani
114. Massimo Kaufmann, *Maestà,* esposta in occasione di *Soggetti*. Courtesy l'artista
115. Veduta della mostra, Courtesy Studio Guenzani
116. Catalogo della mostra *Davvero. Ragioni pratiche nell'arte*, (dicembre 1988 - gennaio 1989), Milano, Swatch, 1988
117. Veduta della mostra Courtesy Stefano Arienti
118. Allestimento della mostra. Courtesy Bernhard Rüdiger
119. Progetto per l'opera Osservatorio di Cesare Pietroiusti
120. Provini fotografici della mostra
122. Meneguzzo Marco, Italiani al bivio, "Contemporanea", n.3, settembre-ottobre 1988, pp.100-102

123. Primo numero della rivista “Tiracorrendo” dello Spazio di Lazzaro Palazzi, gennaio 1989
124. Catalogo della mostra *Premio Saatchi & Saatchi per giovani Artisti,* (Milano, Refettorio delle stelline, gennaio - febbraio 1989), s. e. 1989
125. Conte Panza di Biumo, Dan Cameron, Armando Della Vittoria (alter ego di Gabriele di Matteo) in occasione dell’inaugurazione della mostra. Courtesy Gabriele Di Matteo
126. Catalogo della mostra *Camera Chiara,* (Milano, Gallery, 17 aprile al 16 maggio 1989), s.e., Milano, 1989
127. Catologo della mostra *La mostra non mostra*, (Milano, Gallery, 4 – 21 ottobre 1989), s.e., Milano, 1989
128. *L’Oggetto Notturno*, (Milano, Gallery, 20 – 30 settembre 1989), s.e., Milano, 1989
129. Intervento di Bernhard Rüdiger in occasione della *Mostra non Mostra.* Courtesy l’artista
130. Gregorio Magnani, *The Scene of Absence, A new generation of Italian Artists*, “Arts Magazine”, n.8, volume 63, aprile 1989, pp. 55-59
131. Fotografie della mostra personale di Aldo Spoldi, *La guerra dei bottoni,* presso lo Studio Marconi, febbraio 1989, Courtesy Fondazione Marconi
132. Catalogo della mostra *Fabbrica* (Brescia, maggio-giugno 1989),a c. di Mauro Panzera (Brescia, via Apollonio 19, maggio - giugno 1989)
133. Catalogo della mostra *Comodosa, Scattosa, Risparmiosa*, (Milano, Primo Piano Gallery, 8 novembre - 8 dicembre 1989), a c. di Angela Vettese
134. Dall’inaugurazione della mostra. Adriano Trovato, *Ford Fiesta*, sul portapacchi montagna in pellicola per alimenti, 1989.
135. Artisti fotografati prima della mostra. Fotografia riprodotta in articolo non identificato. Courtesy Bernhard Rüdiger
136. 137. 138. Fotografie della mostra, Courtesy Archivio Via Lazzaro Palazzi, Museo del Novecento
139. Invito alla mostra *Punti di vista,* presso lo Studio Marconi, settembre - ottobre 1989 a c.Angela Vettese
140. 141. 142. 143. Fotografie della mostra. Courtesy Fondazione Marconi
144. Luisa Somaini, Lasciateci in Pac, “La Repubblica”, giugno 1989
- Alcune delle opere acquisite dal CIMAC in occasione di *Nuovi Argomenti 3*
145. Stefano Arienti, *Turbine. Antologie* (1989)
146. Luca Quartana, *Sacra conversazione* (1988)
147. Maurizio Arcangeli, *Appendere Joseph Kosuth* (1989)
148. Mario Dellavedova, *Venator Intrepisud* (1989)
149. Fausto Bertasa, *Digitals* (1988)
150. Alfredo Pirri, Squadre Plastiche (1989)
151. Marco Mazzucconi, *Chance d’un capolavoro* (1988)
152. Massimo Kaufmann, *Annunciazione* (1987-1988)
153. Antonio Catelani, *Pendant*, (1988)

154. Corrado Levi, *Spunti di Giovane Arte Italiana*, “Flash Art”, n.142 gennaio–febbraio 1989, pp. 100–103

155. “Flash Art”, n. 161, aprile-maggio 1991

156. Invito alla mostra *Something is Happening in Italy presso* la Galleria Lia Rumma di Napoli. Il primo incontro è fissato per il 5 aprile 1990

157. Angela Vettese, scavano, forano, filmano i pionieri dell’arte pratica, “Il Sole 24 Ore”, aprile 1990

158.

159. Milli Gandini, Achille Bonito Oliva, Pierre Restany al Gallery Night. Courtesy Manuela Gandini

160. Pierluigi Panza, *A letto la pittura è molto più chiara*, "Corriere della sera”, giovedì 12 aprile 1990

161. Serata al Gallery Night, fine anni Ottanta. Courtesy Manuela Gandini

162. Manuela Gandini, Leo Castelli, Fernada Pivano e Milli Gandini al Gallery Night, fine anni Ottanta. Courtesy Manuela Gandini

163. Invito alla mostra *General Idea* da Massimo De Carlo, dicembre 1990

164. Invito alla mostra personale di Amedeo Martegani, *Alle mani,* giugno 1990

165. Invito alla mostra *Avanblob*, settembre 1990

166. Fotografie della mostra. Courtesy Galleria Massimo De Carlo

167. *Speciale Arte Giovane*, “Flash Art”, n.158, ottobre - novembre, 1990

168. Mostra *Italia ’90. Ipotesi arte giovane* presso Fabbrica del Vapore, dicembre 1990 - gennaio 1991. Courtesy Mario Gorni

169. Giorgio Verzotti, *Ironica Lombardia*, “Flash Art”, n.158, estate 1990

170. Grazia Quaroni, *Cani Sciolti a Milano,* “Flash Art”, n.158, estate 1990

171. Angela Vettese, *Via Lazzaro Palazzi,* “Flash Art”, n.158, estate 1990

172. 173. 174 Frame dal video-reportage della mostra *Italia ’90. Ipotesi Arte Giovane.* Courtesy Mario Gorni

175. Catalogo della mostra *Una scena emergente. Artisti italiani contemporanei,* catalogo della mostra (Prato, Museo d’Arte Contemporanea Luigi Pecci, 26 gennaio - 29 aprile 1991) a c. di Amnon Barzel, Elio Grazioli, Firenze, Giunti, 1991

176. Frame dal video-reportage della mostra *Una scena emergente*

177. Catalogo della mostra *AnniNovanta,* catalogo della mostra (Bologna, galleria Comunale d’Arte Moderna; Rimini, Musei Comunali; Cattolica, ex Colonia Le Navi, 28 maggio - 8 settembre 1991), a.c. di Renato Barilli, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1991

178. Catalogo della mostra *Esproprio* (Milano, Galleria Giò Marconi, ottobre 1991) catalogo s.e. 1991

179. Adriano Trovato, *Tremulo e Possente* (1991) esposto in occasione di *Esproprio*

180. Veduta della mostra

181. Poster realizzati in occasione dell’apertura di Via Farini. Milano, 1991. Da sinistra poster di Maurizio Catellan, VedovaMazzei e Maurizio Kauffman. Courtesy Archivio Via Farini.

182. “Documentario”. Rivista fondata da Massimo Kaufmann e Marco Cingolani, gennaio 1992
183. Pieghevole relativo a *Milanopoesia. X Festival internazionale di poesia, musica, video performance, danza e teatro* (Milano, Spazio Ansaldo, via Stendhal, 5-11 ottobre 1992). All'interno: *Lo Spazio di via Lazzaro Palazzi*, a c. di Giacinto di Pietrantonio, interventi di Stefano Dugnani, Liliana Moro, Andrea Rabbiosi, Bernhard Rüdiger, Massimo Uberti, Adriano Trovato
184. 185. Veduta della mostra. Courtesy Archivio Via Lazzaro Palazzi, Museo del Novecento
186. “Documentario 2”. Seconda e ultima uscita della rivista “Documentario”. Il secondo numero è anche il catalogo della mostra omonima presentata presso lo spazio Opos di Milano. La mostra si divide in più sessioni: *Territorio italiano*, a. c. di Giacinto Di Pietrantonio, *Gli altri*, a c. di Elio Grazioli, *Privacy* e *Body & Co*, a. c. di Gianni Romano, gennaio 1993
187. Invito alla mostra *Le Meraviglie d’Italia (*febbraio - marzo 1993), Careof, Cusano Milanino.
188. 189. Veduta della mostra. Courtesy Mario Gorni
190. 191. Mostra Careof in collaborazione con La casa degli artisti, 1994. Courtesy Mario Gorni
192. 193. 194. Manifestazione del Servizio Civile per l'Arte per la fontana dei Bagni Misteriosi di Giorgio De Chirico, tenutasi nel 1994 a Parco Sempione a Milano promossa da De Sanna. Courtesy Mario Gorni
195. Catalogo della mostra, *Aperto '93: Emergency/Emergenza*. “Flash Art”, Milano, Giancarlo Politi Editore, 1993
196. Liliana Moro e Bernhard Rüdiger, *La casa*, *Aperto ’93,* Courtesy Mario Gorni
197. Maurizio Cattelan, *Lavorare è un brutto mestiere*, *Aperto ’93,* Courtesy Mario Gorni
198. Eva Marisaldi, Giancarlo Politi, Gianluca Codeghini e Achille Bonito Oliva durante l’allestimento di *Aperto ’93,* Courtesy Mario Gorni
199. Redazione di “Flash Art” 1993. Courtesy Mario Gorni