

L'UOMO NERO ¹⁴⁻¹⁵
camouflage

{ Estratto

L'uomo nero
Materiali per una storia
delle arti della modernità

Nuova serie, anno XV
n. 14-15, marzo 2018

L'uomo nero

Materiali per una storia
delle arti della modernità

Nuova serie, anno XV
nn. 14-15, marzo 2018



L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità

Nuova serie, anno XV, n. 14-15, marzo 2018
a cura di Antonello Negri

direttore:
Antonello Negri

comitato scientifico:
Silvia Bignami
Yves Chevreffils Desbiolles
Davide Colombo
Rossella Froissart
Ana Magalhães
Antonello Negri
Paolo Rusconi
Jeffrey Schnapp
Giorgio Zanchetti



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI

Sezione arte – Cattedra di Storia dell'arte contemporanea
via Noto 6, 20141 Milano
tel. +39 02 50322000
http://users.unimi.it/tuomo_nero/
e-mail: uomonero@unimi.it

redazione:
Massimiliano Galli
Viviana Pozzoli
Silvia Vacca

impaginazione:
Francesca Adamo

progetto grafico:
Anna Steiner, Studio Origoni-Steiner, Milano

editore e distributore:

 MIMESIS EDIZIONI
(Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
via Monfalcone, 17/19, 20099 Sesto San Giovanni (Milano)
telefono +39 02 24861657 +39 02 24416383
fax: +39 02 89403935
e-mail: mimesis@mimesisedizioni.it

ISSN 1828-4663

© 2018, degli autori

Il logo dell'Uomo nero è disegnato da Anna Steiner

In copertina:
anonimo lombardo, omaggio a A. B., secondo decennio del XXI secolo

In quarta di copertina:
"Art in America", ottobre 1980, con la fotografia di Trailer Camp di Vito Acconci, allestito al Museum of Contemporary Art di Chicago nel marzo 1980.



Materiali per una storia delle arti della modernità

anno XV, n. 14-15, marzo 2018

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
Dipartimento di Beni culturali e ambientali
Cattedra di Storia dell'arte contemporanea

5 Antonello Negri
L'uomo nero camouflage

Camouflage

11 Yves Chevretil Desbiolles
Les camoufleurs français en Italie.
Le cubisme d'André Mare s'est évanoui à Venise

25 Anna Mazzanti
**"Le mannequin artistique":
camouflage del corpo umano
negli anni Venti**

47 Claudio Marra
**Fotografia e camouflage
nell'esperienza futurista**

61 Maria Claudia Negri
**Regia durante la tempesta di Paul Klee:
un significato camuffato
"dietro la maschera della forma"?**

69 Maria De Vivo
**Mimetizzazione, invisibilità,
mascheramento: un'ipotesi di lettura
dell'arte di Piero Gilardi**

85 Caterina Toschi
Massimo Nannucci. **Falso/Vero e
Mimetizzazioni (1970-1981)**

101 Silvia Bignami
**"The chameleon Acconci"
e una copertina camouflage**

117 Viviana Pozzoli
**Nota a margine sull'attività di
Zeno Birilli al PAC**

121 Federica Muzzarelli
**La mimesi fotografica come
ridefinizione identitaria. Anne Brigman e
l'immersione panica nel mondo**

137 Antonello Negri
La Nike di Gallerani

Fuoritema

Iconografie
Ilaria Cicali
Umberto Boccioni e Alexander
Archipenko: un dialogo in contrappunto 153

Michele Aversa
Santi e angeli. **Sculture degli anni
Trenta e Quaranta nel Duomo di Milano** 169

Fortune
Andrea Lanzafame
Giacomo Manzù: uno scultore europeo.
Londra 1952-1960 193

Mostrare l'arte
Francesco Guzzetti
**Information 1970: alcune novità sul
lavoro di Giuseppe Penone** 215

Rarità, riscoperte, segnalazioni

Amanda Russo
**Un ponte culturale fra l'Italia e il Belgio:
lettere inedite di Vittorio Pica (1887-1920)** 235

Irene Boyer
**Francesco Saporì storico e critico
dell'arte. Ascesa e declino tra il primo
e il secondo dopoguerra** 259

Valentina Di Prospero
**"L'ideogrammatica di Giuseppe
Capogrossi" dipinta da Li Yuan-chia:
un'inedita sinergia nei murali dell'ex
convento dei Cappuccini di Gubbio** 277

Francesca Gallo
**I Videogiornali della X Quadriennale, tra
documentazione e autorialità** 289

Gli autori dell'"Uomo nero" 303

PIERO GILARDI

MERCOLEDI 25 GENN. 1967 ALLE ORE 18 NEL PIPER DI
TORINO S'INAUGURA LA MOSTRA DEI TAPPETI NATURA
DI PIERO GILARDI (P.G.C. DELLA GALLERIA SPERONE)
L'INVITO E' PERSONALE

PIPER
e' la fine del mondo



Fig. 1. Locandina della mostra *Piero Gilardi. Tappeti Natura*, Torino, Piper Pluriclub, dal 25 gennaio 1967, courtesy Archivio Piero Gilardi, Torino

Mimetizzazione, invisibilità, mascheramento: un'ipotesi di lettura dell'arte di Piero Gilardi

Maria De Vivo

Se un cono d'ombra, imputabile si può supporre sia alla radicalità con cui per poco più di un decennio ha voltato le spalle al sistema dell'arte sia alle difficoltà di scalfire il "pensiero unico" sull'Arte Povera, lo ha per molto tempo oscurato, Piero Gilardi ha recentemente riconquistato spazio e attenzione anche istituzionali¹. Questo disvelamento o, meglio, questo processo di riattestazione in sede critica ha avuto luogo non appena si è riusciti ad analizzare i movimenti che l'artista ha attraversato svincolati dai condizionamenti delle versioni ufficiali e dalle restrizioni identitarie, e non appena lo sguardo su alcune epocali mostre ha immesso prepotentemente nel dibattito imprescindibili e trascurate prospettive².

In questo articolo si intende rileggere il primo quindicennio dell'itinerario artistico gilardiano servendosi, come cornice tematico-critica, del "camouflage" e di alcune delle sue declinazioni, anche alla luce delle suggestioni derivate dalle teorie sull'argomento di Roger Caillois, che hanno sfidato le rigide, quanto interdittorie, impostazioni della scienza.

Pur non essendo tra i riferimenti teorici esplicitamente dichiarati dall'artista, la prospettiva "diagonale"³ dello studioso francese, mentre ribadisce la posizione non preminente dell'uomo nell'universo, ha il vantaggio di mantenere costantemente attivi e necessari il confronto e l'intreccio tra saperi, discipline e teorie; caratteristiche, queste, che contraddistinguono da sempre la pratica artistica di Gilardi. Dal suo

esordio avvenuto nel 1963 con la mostra *Macchine per il futuro*⁴ – primo acerbo esempio di quelle che sono state definite esperienze trans-artistiche, frutto di ibridazioni culturali con altre sfere del sapere – fino alle attuali attività del Parco Arte Vivente di Torino, Gilardi sembra abbia sempre saggiato "le potenzialità delle scienze diagonali"⁵.

Nei fenomeni assai differenti in cui il mimetismo si manifesta, Caillois ha individuato alcune caratteristiche raggruppandole "secondo la natura loro riconosciuta o la funzione che si suppone possiedano"⁶. Ne è derivata una classificazione del comportamento animale – estendibile anche alle attività umane – ripartita in *mimetizzazione* ("grazie alla quale l'animale giunge a confondersi con il suo ambiente"⁷), *travestimento* ("quando l'animale tenta di farsi passare per un'esemplare di altra specie"⁸), *intimidazione* ("che si ha quando l'animale paralizza o spaventa il suo aggressore, oppure la sua preda, senza che questo terrore possa essere giustificato dalla presenza reale di un pericolo corrispondente"⁹).

Le prime due funzioni citate, insieme all'*invisibilità*, modulazione strategica per eccellenza del "camouflage" anche in ambito militare, sono dunque state usate per attraversare e inquadrare la nota produzione di *Tappeti-natura* in cui Gilardi ha ricreato artificialmente la natura in scala 1:1, le successive pratiche dematerializzanti e le "dimissioni" dal sistema dell'arte avvenute alla fine del decennio Sessanta per condurre la propria attività *senza firma* nel cuore delle battaglie politiche, e le attività di animazione sociale realizzate in occasione di cortei e manifestazioni.

Mimetizzazione

Tra le macchine create nel 1963 prefigurando il futuro ed esposte nella prima personale dell'artista alla Galleria L'Immagine

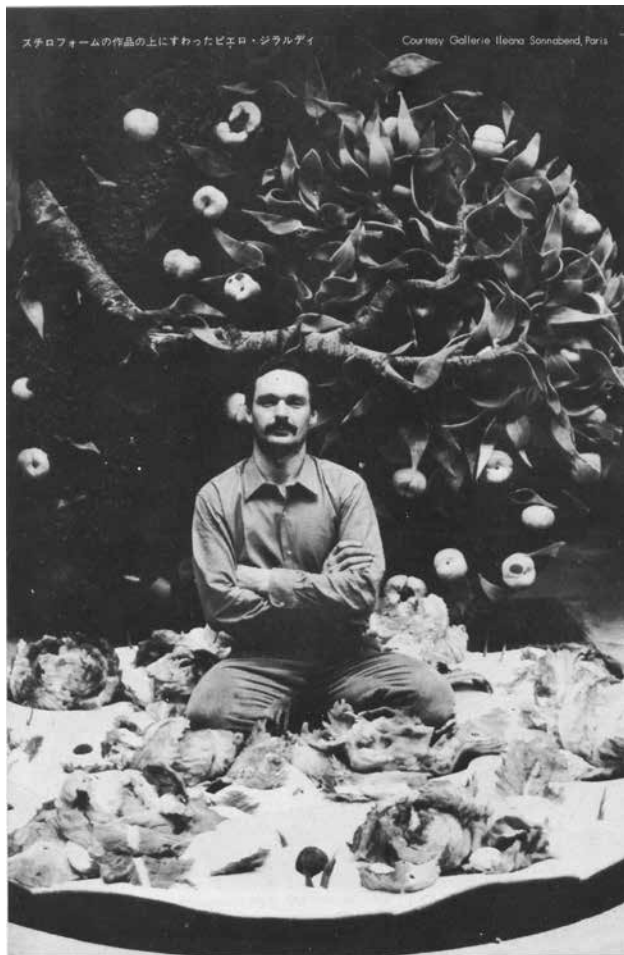


Fig. 2. Pubblicità per la mostra *Piero Gilardi*, Parigi, Galerie Ileana Sonnabend, 1967, courtesy Archivio Piero Gilardi, Torino



Fig. 3. Piero Gilardi, *Sassaia di fiume*, 1969, © Piero Gilardi, courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli

di Antonio Carena a Torino, il modello di “cellula abitativa” montava dei “pannelli gestaltici che avevano una funzione sulla psicologia senso-motoria della persona, una funzione rilassante”¹⁰. In essi vanno individuate, secondo Gilardi, le matrici dei *Tappeti-natura* i cui primi esempi risalgono al 1965. Si tratta di rettangoli, in alcuni casi rotoli¹¹, di natura artificiale realizzati in poliuretano espanso, un materiale soffice e indeformabile con cui l’artista raggiunge, nella ri-creazione letterale di greti di torrente, campi di grano, brani di prato dai colori vibranti, un impressionante “effetto di realtà”¹².

È una serie cospicua di lavori (figg. 1-3) che appartiene non soltanto cronologicamente al cuore degli anni Sessanta, sintomatica com’è di una temperie che ha introiettato le suggestioni pop (analogie formali con le *soft sculptures* di Claes Oldenburg vengono rilevate abitualmente) e l’husserliano “ritorno alle cose stesse” – come scrive Renato Barilli che giudica “difficilmente superabile” la “marcia incalzante”¹³ condotta da Gilardi in questo processo di avvicinamento e mimetizzazione con la natura.

Vissuti da Gilardi come una zavorra a cui la coazione a ripetere richiesta dal mercato (Gian Enzo Sperone e Ileana Sonnabend, ad esempio) avrebbe voluto ancorarlo, e apparsi negli anni successivi quasi come un peccato originale da spiare o come una produzione da intendere soltanto come funzionale al finanziamento di altri progetti più sperimentali, i *Tappeti-natura*, la cui semplicità “è disarmante almeno quanto la loro complessità potenziale”¹⁴, hanno più di un pregio che va ben oltre la problematica referenziale generata dalla “miracolosa” e “insieme prosaica” materia plastica che sta per la natura, per dirla con il Roland Barthes dei *Miti d’oggi*.

I *Tappeti-natura* si configurano non a caso come una testimonianza concreta della complessità delle strategie di

rappresentazione¹⁵ insite nella mimetizzazione agendo su un doppio piano: mentre rimandano al problema del rapporto tra *téchne* e *physis*, si pongono come strutture generatrici di ambiguità in cui anche la sola denominazione è un moltiplicatore di fraintendimenti: “We can do what we want with these objects since we don’t know what they are in the first place”¹⁶. Henry Martin, che con tempestività scrive dell’“Arcadia tecnologica” costruita da Gilardi, prosegue dicendo che la principale ambiguità risiede comunque nel loro porsi come una interrogazione che non vuole essere risolta:

“Has he rehabilitated Nature for the rehabilitated man, or is he showing us Nature unredeemed for mankind unredeemed? Is he showing us man’s relationship to Nature as it is, or as it will be, as it should be or as it shouldn’t be? Is his work naturalism or romance, lyricism or satire? Since it cannot be all of these things, perhaps it is none of them. Gilardi has not chosen to solve our problems for us, but simply to show us where some of them are. Part of the power of his works comes from the way in which its meaning and its valence seem continuously to shift from the way in which it so delicately hangs between the hallucinatory and the real”¹⁷.

Anche l’artista ci ha dato in merito una lettura che in fondo prefigura, nei temi rievocati, gli sviluppi successivi della sua ricerca:

“[...] I tappeti-natura rappresentavano per me la possibilità di soddisfare razionalmente il bisogno della natura e mi faceva rabbia che Sottsass scrivesse invece su ‘Domus’ che erano un disperato rituale magico per esorcizzare, anticipandola, la morte della natura vera. Adesso ripensandoci credo che nel mio

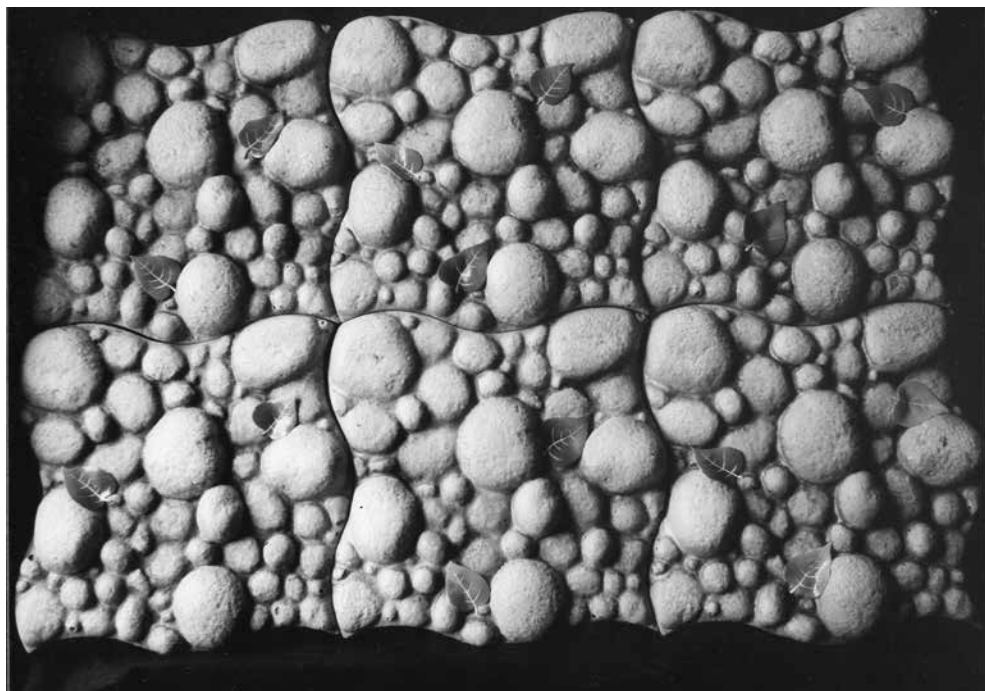


Fig. 4. Piero Gilardi, *Pavè piuma*, multiplo per Gufram, 1968, courtesy Archivio Piero Gilardi, Torino

atteggiamento di allora ci fosse veramente anche quella angoscia per la perdita della natura; ma c'era d'altra parte la fiducia nella tecnologia rappresentata dalla scelta del materiale artificiale: il poliuretano espanso [...]. Nostalgia dell'eden naturale e desiderio di emancipazione dalle contraddizioni della 'natura' erano dunque i termini simbolici del mio atteggiamento di allora"¹⁸.

Giocando con il design¹⁹ (fig. 4) pur essendo plasmati a mano, e occupando orizzontalmente lo spazio, i *Tappeti* invitano lo spettatore a interagire, come se fossero un campo generativo di processi mentali ed emozionali, aspetto quest'ultimo che, declinato in altre forme, ritornerà prepotentemente nei suoi progetti collettivi a partire dagli anni Ottanta²⁰.

Invisibilità

Come ci ha ricordato Paolo Fabbri, "una delle strategie fondamentali del camoufflage è quella di sparire, di diventare trasparenti o impercettibili"²¹.

Proprio in una fase di crescente successo espositivo che nel 1967 conduce i suoi lavori a varcare i confini italiani, facendoli approdare a Parigi alla galleria di Ileana Sonnabend e poi a New York, su invito di Lucy Lippard, con una personale di *Tappeti-natura* alla Fischbach Gallery²², Gilardi dà inizio alla sua scrittura critica. Si tratta di un impegno così intenso da diventare ben presto un "elemento intrinseco"²³ della sua pratica artistica. Un'attività, quella della scrittura gilardiana, che è costruzione di sé e scoperta dell'affine, che non si offre come spazio privato di riflessione, né si

colloca *a latere* della produzione di oggetti, ma ne diventa la necessaria evoluzione dematerializzata, tanto che l'artista dichiara: "Nel periodo tra la fine del '67 e la metà del '69 ho smesso di fare oggetti artistici e ho cominciato a scrivere e teorizzare perché non vedevo altro mezzo per proseguire, evolvendolo, il discorso dei tappeti-natura"²⁴.

Al centro dei suoi scritti e dei suoi articoli usciti su riviste tra il 1967-1969 vi è lo scenario artistico internazionale della seconda metà degli anni Sessanta: il suo costituirsi e il suo snaturarsi, se usiamo un'ottica strettamente gilardiana. Si tratta di uno spaccato significativo per seguire le speranze, corroborate da una frenetica attività di *relationship* con realtà artistiche al di qua e al di là dell'Atlantico, e le delusioni, provate di fronte alla capacità del sistema dell'arte di adattarsi alle nuove condizioni, istituzionalizzando quelle situazioni e quei movimenti nati (anche) per contrastarlo. Una situazione così configurata richiede un cambio di rotta: Gilardi sfida il sistema, perdendo l'*habitus* di artista e "l'aspetto di un individuo isolato" per dirla con Caillois²⁵.

In occasione del convegno che ha preceduto l'inaugurazione della mostra personale al Castello di Rivoli nel 2012, Andrea Bellini, per sottolineare la centralità dell'artista nel contesto torinese e il suo "passaggio di stato" alla fine degli anni Sessanta, citava le parole testé raccolte da Giovanni Anselmo: "quando [Gilardi] ha deciso di uscire dalla metafora dell'arte per entrare nel sociale, ho sentito come una mancanza fisica, come se fosse mancato un corpo. Abbiamo sentito tutti una mancanza, una sottrazione di spazio"²⁶. Ma si è trattato soltanto di un'assenza o di una voluta invisibilità per ristabilire nuovi equilibri?

Oggi si può ben affermare che quell'assenza e quel vuoto sono stati pienezza altrove, vissuti fino in fondo da Gilardi per con-

giungere, non solo utopicamente, la vita con l'arte e l'arte con la vita:

"Mi sono autocompiaciuto a lungo della bellezza oggettuale dei lavori, ad esempio di Eva Hesse, Gilberto Zorio o Ger Van Elk; poi sono arrivato a capire che il senso del lavoro che si andava facendo stava nell'agire relazionale, nell'interazione simbolica delle soggettività, nella metamorfosi del sé che diventava 'noi' senza passare attraverso codificazioni estetiche. [...] Il percorso che ho sentito di dover fare per dare corpo a quella idea utopica – l'arte deve entrare nella vita – è stato quello di entrare nella vita agendo artisticamente. Certo questo transito comportava preliminarmente un rifiuto critico del fare arte in modo professionale, ma non come gesto di anti-arte o non-arte (che mi apparivano delle utopie sterili) quanto come emancipazione dalla *téchne* e dalla ideologia dell'arte, per poter accedere alla pratica artistica della vita nella sua attualità"²⁷.

Si è trattato di un transito travagliato, costellato di numerosi e inappellabili "NO" al sistema che, se è lecito istituire confronti tra storie distanti che condividono però lo stesso tempo incandescente, risulta vicino per radicalità al gesto compiuto nel 1970 da Carla Lonzi. Non priva di amarezze e crisi esistenziali, la sua strenua opposizione si è rinfrancata nel sostegno alle battaglie antimanicomiali – tanto da far circolare una voce, negli anni Settanta, secondo la quale avrebbe smesso di fare arte per diventare un barelliere dell'ospedale psichiatrico di Torino²⁸ – e alle lotte sindacali accanto agli operai. Gilardi aveva in tal modo smesso davvero? Oppure, quella scelta intrapresa tra il 1968 e il 1969 e portata avanti con orgoglio, costituiva la premessa per essere "artiste autrement"²⁹ in nome di una orizzontalità agita arretrando, scomparendo per i suoi detrattori?

Che la trasformazione dello status dell'artista, il suo "esser-nel-mondo" sia un nodo critico su cui in questi stessi anni lavorano molti artisti a diverse latitudini, basterebbero a testimoniare i percorsi di Joseph Beuys e Allan Kaprow³⁰ per i quali la creazione è "dinamica *coevolvente* dell'esistenza"³¹.

Analogamente è opportuno ricordare che l'"impegno", come in più occasioni hanno affermato Elena di Raddo e Cristina Casero, è un tratto dominante dell'arte italiana degli anni Settanta nella sua complicata e sfuggente articolazione e che una molteplicità di esperienze diffuse su tutto il territorio italiano vivono e lavorano in nome di un'"Arte nel sociale"³² che viene seguita da vicino dagli interventi critici di Enrico Crispolti.

Gilardi, come è possibile immaginare, vede in quella orizzontalità anonima la migliore delle strade praticabili per dare respiro allo slancio utopistico sbocciato nel '68. Intraprende pertanto una rivoluzione in permanenza da vivere fino in fondo e in ogni suo aspetto perché "se la vita, la società e le sue concrete istituzioni non sono aperte alla libertà dell'arte allora bisogna cambiarle"³³. Non viene citato esplicitamente, ma una tale attitudine potrebbe essere compresa attraverso il Walter Benjamin de *L'artista come produttore*. Gilardi dimostra di conoscere bene (e di voler attuare) il principio secondo cui si pone come necessario "non rifornire l'apparato di produzione senza nello stesso tempo trasformarlo"³⁴. In queste stesse riflessioni risalenti alla metà degli anni Trenta, Benjamin fa luce su un'autorialità che si trasforma e che potenzialmente si diffonde: esito che ci sembra possa essere considerato come uno degli obiettivi finali delle azioni gilardiane.

Perché in quella fine di decennio il suo gesto, mettendo anche in evidenza, per contrasto, la criticità dei rapporti con le lotte politiche dell'intero arco poverista tutt'altro che inquadrabili unitariamente³⁵, ci introduce a una nuova modalità di

azione, una creatività diffusa e collettiva, che si esplicita rinunciando ai privilegi di uno status, quello dell'artista creatore, e alla sua singolare eccezionalità. Gilardi rimane protagonista, ma di un protagonismo senza nome e senza firma³⁶.

Questo "abdicare", insieme alla volontaria rinuncia alla protezione garantita dal sistema dell'arte, si colloca in un momento di riflessione particolarmente acceso, soprattutto in area francese, sulla nozione di "autore" e sulla sua messa in questione attraverso nuove angolazioni critiche. Nel 1968, a firma di Roland Barthes, esce l'articolo *La mort de l'Auteur*³⁷ nel quale si discute del ridimensionamento dell'io autoriale a favore della scrittura, del testo; all'anno successivo risale la conferenza di Michel Foucault *Que est ce-que un auteur* dove centrale è la sostituzione dell'autore con la "funzione-autore"³⁸.

E per il loro tratto "indisciplinante", sono altrettanto fondamentali per stabilire alcune emergenze tematiche le indagini di Foucault sulla questione del soggetto, della dissidenza, dell'internamento delle personalità anomale, al centro dei saggi dei primi anni Sessanta sul potere e la follia.

Ma quella che si rivela come scomparsa dell'autorialità in Gilardi a favore del suo essere con gli altri³⁹, a favore di una vivida pratica collettiva che diventerà poi co-autorialità (fig. 5), si comprende altresì guardando indietro alle esperienze d'avanguardia (alle imprese pressoché anonime di Vladimir Majakovskij per l'Agenzia telegrafica russa Rosta, ad esempio, con quel sentirsi al servizio di un progetto, di un'istanza rivoluzionaria attraverso la realizzazione delle cosiddette "vetrine") e alle contemporanee ricerche teatrali che si muovono in direzione di un progressivo assottigliamento tra chi fa teatro e chi guarda, tra attore e spettatore.

Sono dimissioni gravide di conseguenze, ovviamente. Gilardi paga per questo gesto un prezzo altissimo. Già Lea Vergine, nel



Fig. 5. Pittura murale in strada, Torino 1971, courtesy Archivio Piero Gilardi, Torino

1976, riflettendo su esperienze sostanzialmente eterogenee (quelle di Davide Boriani, Daniel Buren, Gabriele De Vecchi, Julio Le Parc, Enzo Mari, Manfredo Massironi, Gianni Emilio Simonetti oltre che di Gilardi stesso) ma accomunate “dall’antico sogno di cambiare il mondo”, aveva sottolineato l’incapacità (o la cosciente mancanza di volontà) degli ambienti culturali di accettare la natura eterodossa di alcune esperienze portatrici di un fare diverso:

“di fronte a tali devianze la società culturale ha espresso le sue sanzioni. I critici, sempre pronti a correre dove

‘batte l’accento’, e cioè quasi sempre ‘altrove’ da quello che richiederebbe la necessità, hanno cercato di rendere il fenomeno ‘non avvenuto’, lo hanno rimosso o omesso, cercando di sminuirne la portata con il silenzio. [...] Il loro comportamento anomalo può destare il panico: il cambiamento di prospettiva, l’introduzione dell’extra-estetico sono sembrati atteggiamenti sconcertanti, inaccettabili perché eccentrici, irritanti, alienanti, utopici o dispersivamente *altri* all’interno delle strutture artistiche”⁴⁰. In cosa consiste, allora, l’invisibilità di cui si sta parlando o, se si vuole, questo

presunto tradimento? Cosa vuol dire fare arte diversamente per Gilardi in questa fase scismatica?

Pratica dell'arte e militanza politica, ci sembra di poter affermare, si pongono non come momenti alternativi ma come un *continuum* inscindibile che trova legittimità nella tensione e nei conflitti dello spazio pubblico. Gilardi iscrive il suo operare nel progetto più utopico e sintomatico delle avanguardie storiche⁴¹ – arte come vita, vita come arte – già ripreso in altre forme anche dai situazionisti, e insieme dà continuità alle sue precedenti posizioni teoriche. Le riflessioni sull'individuo, sulla primarietà, sulla energia, oggetto dei suoi scritti nella seconda metà dei Sessanta, non vengono infatti smentite ma, nutrite di slanci politici, proseguono nella dimensione ampia e imprevedibile della relazione legando indissolubilmente l'individuo al contesto, alla collettività. D'altronde, nel 1968, scrivendo a Gianni Toti del significato in continua evoluzione dell'arte microemotiva, e soprattutto delle sue aperture comunitarie, aveva scritto:

“L'arte ha sviluppato un analogo meccanismo di sinergia al di fuori dei canali e dei media tecnologici; per l'artista 'primario' introspezione ed espressione sono la stessa cosa; per lui non c'è più divisione tra lo spazio mentale dell'individuo e quello della collettività. Gruppi di attori, artisti o musicisti vivono anche materialmente in comunità, nelle quali la comunicazione avviene a un livello quasi telepatico; il Living Theatre di New York e l'Art Laboratory sono esempi di queste comunità. Allora, ti dicevo, dopo l'avvento della primarietà non esiste più l'artista, non dico isolato, ma nemmeno solitario: il sistema delle 'unità' simboliche è finito”⁴².

Gilardi intende l'attività artistica “non come una mitica ricerca 'poetica' fine a

se stessa, ma come un processo dialettico dell'individuo nei confronti della realtà sociale e materiale”⁴³. A partire dal 1969, all'interno e attraverso *comunità artistiche temporanee* (realtà grazie alle quali può ripensare a una utilità dell'artista), l'intreccio tra pratica dell'arte e istanze politiche dà vita a una molteplicità di interventi⁴⁴ difficilmente enumerabili, svolti in luoghi in cui più forte si sente il disagio sociale, luoghi in cui forte cresce il dissenso contro il potere e l'autorità. Di queste azioni l'artista parla in termini di “*hazard*”, ribadendo peraltro un'attitudine fondamentale perché il camouflage possa esistere: essere plastici.

“Si trattava di una sorta di scommessa continua. Gli obiettivi cambiavano di giorno in giorno. È necessario essere estremamente plastici quando ci si trova dentro a un processo trasformativo. Essere plastici vuol dire rinunciare a una parte della propria identità. Quella tradizionale e assodata, per aprirsi a un mutamento di identità.”⁴⁵

L'immersione nel flusso dell'esistenza comincia dapprima con le battaglie condotte in nome dell'antipsichiatria. È la scrittura dirompente di Basaglia, dirà più tardi, ad aprirgli le porte della politica. Nel 1968, la casa editrice Einaudi aveva pubblicato *L'istituzione negata. Rapporto da un ospedale psichiatrico* di Basaglia, un testo che metteva in discussione la psichiatria tradizionale, prospettando un approccio non repressivo verso la malattia e il disagio mentale. La lezione basagliana viene assunta da Gilardi secondo diverse direttrici: su un piano concreto, collaborando con l'Associazione per la lotta contro le malattie mentali, che con un atto di effrazione aveva violato nel 1969 lo spazio chiuso dell'ospedale psichiatrico di Collegno⁴⁶ e, al contempo su un piano più generale, come vettore di contesta-

zione dell'autorità (anche il movimento studentesco ne fa tesoro in questo modo); risulta particolarmente chiarificatrice, in proposito, una dichiarazione dell'artista risalente al 1977 nella quale si sostiene che "l'antipsichiatria deve essere considerata come un fermento critico e non come una tendenza in seno alla psichiatria"⁴⁷. L'incontro con le teorie di Basaglia, che a partire da questo frangente forgiarono gli sviluppi anche di altri protagonisti della scena dell'arte italiana⁴⁸, offre da subito anche un'altra garanzia, utile per mantenere intatta la propria infedeltà alle chiusure perpetrate dalla classe borghese e per definire una costante della sua pratica dell'arte: disporsi all'ascolto dell'Altro per innescare un'auto-analisi e un dialogo che, utilizzando un aggettivo caro al Gilardi teorico degli anni Novanta, sia sempre ibridante.

Del mascheramento o del dispendio

Il lavoro negli istituti manicomiali, dopo un'interruzione, si attiva in maniera serrata nel 1974 protraendosi fino al 1980 nel quartiere Aurora nell'ambito delle attività del collettivo la Comune; intanto, con la costituzione di un Atelier Populaire sulla scia dei numerosi sorti a Parigi, Gilardi mette al servizio del movimento le sue capacità artistiche realizzando "illustrazioni improvvisate su volantini, disegni didascalici per opuscoli, *taze-bao* e disegni satirici su indicazione degli operai e utilizzati in fabbrica o nelle manifestazioni, striscioni, dipinti ecc."⁴⁹. Attraverso attività di controinformazione, denuncia e agitazione, Gilardi agisce da "esperto rosso" rispondendo organicamente alle richieste di Avanguardia Operaia di cui fa parte. A questa prima fase ne segue una successiva, invece, in cui si sviluppa un'animazione di tipo diverso "con contenuti non più semplicemente agitatori e propagandistici

ma intrinsecamente culturali e collegati ai 'nuovi bisogni'⁵⁰. Gilardi definisce questo passaggio come un momento di liberazione cruciale, un modo per trasformare la cultura e vivere diversamente la propria soggettività, aspetti questi che rendono il suo agire estremamente vicino alle pratiche culturali dei gruppi femministi in Italia e dei movimenti postcoloniali e antirazzisti che oltreoceano, a partire dagli anni settanta, si fanno agenti delle medesime aspirazioni⁵¹.

"L'artista – ha scritto di recente Bartolomeo Pietromarchi – diventa una sorta di 'facilitatore' di un'opera che serve alla comunità e ne sposa ideali e valori"⁵². E ancora, per il critico, Gilardi

"non solo rinuncia alle prerogative del suo ruolo tradizionale, ma pone in essere una sorta di *declassificazione* dell'opera d'arte, attraverso una strategia di 'travestimento' e 'messa in scena' che utilizza la maschera, la satira, il teatro, il gioco e l'esperienza ludica come strumenti in grado di espandere il concetto artistico al di là dell'individuo e del singolo a favore della comunità e della collettività"⁵³.

In questo tipo di azioni sembra attuarsi una sorta di "economia del dispendio" – così come ne avevano ragionato i fondatori del Collège de Sociologie di cui peraltro con Georges Bataille e Michel Leiris, Roger Caillois faceva parte – più importante e forse più forte ed estesa di quella basata sullo scambio. Secondo Giovanni Leghissa, che ne ha descritto le caratteristiche, "quest'ultima infatti nulla può in quegli ambiti della vita umana, come il gioco, l'eros, il sacrificio, l'esperienza religiosa di tipo estatico, nei quali ciò che conta non è il calcolo dei costi e dei ricavi, ma la voluta e consapevole rottura dell'ordine quotidiano abituale, ottenuto al prezzo di una perdita che non vuole né può ottenere alcuna contropartita"⁵⁴.



Fig. 6. Piero Gilardi al Corteo del 1° maggio 1976, Torino, courtesy Archivio Piero Gilardi, Torino

Gli interventi di teatro di strada durante i cortei del 1° maggio (fig. 6) e le sfilate carnevalesche per le quali Gilardi realizza in gommapiuma le sue maschere (figg. 7-8), diventano momenti di liceità civile, liberazione, contaminazione, incontro, di “gioco, momento di riconoscimento empatico tra le persone” e poi scioglimento, che fuori dal tempo ordinario, catalizzano disobbedienza civile e politica affondando le proprie radici nella tradizione popolare. Questa dimensione di festa, “metafora chiave dell’avanguardia⁵⁵, che attinge alla cultura popolare e che ravviva la peculiarità delle esperienze gilardiane prefigurando, nella dimensione della relazione⁵⁶, gli sviluppi successivi, è tornata anche nei pensieri di Gilardi che abbiamo raccolto riguardo il rapporto tra arte e politica, l’arte relazionale e la dimensione di piazza, spazio critico in cui “desituare”⁵⁷ la propria rinnovata identità:

“Se penso all’arte politica nel recinto dell’estetica, mi riferisco ad esempio ad Hans Haacke, a Joseph Beuys stesso, il lavoro fatto da questi artisti è un lavoro di tipo ideologico, non calato nella mischia della realtà e del conflitto sociale, ma è comunque utile perché alimenta un dibattito intorno a delle idee che sono non solo la denuncia delle ingiustizie ma anche lo sviluppo di posizioni e pratiche alternative. Anche l’arte relazionale di Bourriaud sovente contiene questi nuclei. Il gruppo Superflex che fa il biogas espone nei musei ma poi va in Africa e crea in un villaggio un impianto per produrre il biogas. Oppure Philippe Parreno che espone nei musei ma a Ceylon con la comunità mette in piedi un nuovo villaggio a partire da un centro sociale. C’è un rischio, però, che i contenuti ideologici che proponi nelle tue opere vengano acquistati e in tal modo se-



Fig. 7. Collettivo La Comune, Andreottile, Teatro di strada, corteo del 1° maggio 1977, Torino, courtesy Archivio Piero Gilardi, Torino



Fig. 8. Piero Gilardi, Agnelli Morte, Corteo del 1° maggio 1979, Torino, courtesy Archivio Piero Gilardi, Torino

questrati dal conflitto e dalle dinamiche sociali e usati come scarico di coscienza della borghesia capitalistica”⁵⁸.

Di fatto, tali posizioni sono state oggetto di un confronto con il critico e curatore Nicolas Bourriaud, teorico negli anni Novanta dell’*Ésthétique relationnelle*:

“Bourriaud dice che ci vuole una distanza spazio-temporale perché questa estetica si fonda su dei concetti che devi per forza poter giocare in maniera astratta, altrimenti non arrivano a fondo, non sono radicali. Ci vuole la ‘distanza’ estetica per far sì che queste idee politiche, questi ideali politici alternativi si purifichino di tutte le scorie e siano radicali. Invece io sono militante, lavoro dentro ai movimenti in maniera anonima. Mi rendo conto che la mia posizione non

è quella di produttore di messaggi estetici ma è nel suo insieme una narrazione artistica che può aiutare il cambiamento politico. Nei cortei a cui partecipo ci sono tante ‘scorie’ di cultura popolare”⁵⁹.

L’inizio degli anni Ottanta vede Gilardi impegnato a sperimentare pratiche creative collettive attraverso la realizzazione di interventi in territori particolarmente caldi da un punto di vista politico. In Nicaragua, facendo animazione al Barrio San Judas della capitale Managua nel 1982; tra i nativi americani nella scuola indiana della riserva Mohawk di Akwesasne nel 1983 con *Stop Pollution*; in Kenya nel 1985 con la tribù Samburu, l’artista verifica, estendendo non solo metaforicamente il suo territorio d’intervento, l’esistenza di situazioni “altre” in cui poter ritrovare quella energia, “quella carica di potenziale

ribellione e non accettazione del sistema”⁶⁰ che forse sentiva parzialmente esaurita nel suo abituale contesto d’azione. “Si è trattato di momenti teatrali sviluppati secondo il modulo drammaturgico di gioco-ritogico”⁶¹, ha raccontato l’artista sottolineando ancora la centralità dell’aspetto ludico che tornerà più tardi a riproporsi in una veste aggiornata dalle nuove tecnologie. Nelle pratiche artistiche di Gilardi è esattamente tale “ritorno” a farsi testimonianza dell’aspetto temporaneo e dinamico delle strategie di camuffamento che si adattano al contesto per promuovere utopicamente nuove e radicali trasformazioni.

1. La mostra itinerante *Piero Gilardi. Effetti collaborativi 1963-1985* partita dal Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea il 31 marzo del 2012 e poi approdata al Van Abbe Museum di Eindhoven e al Nottingham Contemporary l’anno successivo, insieme alla più recente esposizione *Nature forever. Piero Gilardi* a cura di Hou Hanru, Bartolomeo Pietromarchi, Marco Scotini inaugurata nell’aprile 2017 presso il MAXXI di Roma, testimonia una presenza sempre più radicata dell’artista nell’orizzonte espositivo italiano e internazionale dopo anni di silenzio.
2. È la direzione che hanno efficacemente scelto, ad esempio, Lara Conte, che ha analizzato e ricostruito, nel segno di Tommaso Trini, l’importanza di Gilardi nelle dinamiche artistiche internazionali tra il 1966 e il 1970 (Cfr. Lara Conte, *Materia, corpo, azione. Ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti: 1966-1970*, Milano, Electa, 2010) e Francesco Manacorda, che ha definito il ruolo cruciale dell’artista per la progettazione e la realizzazione delle rassegne del 1969 di Amsterdam e Berna (Cfr. Francesco Manacorda, *Temporary Artistic Communities – Piero Gilardi in Conversation with Francesco Manacorda*, 8 novembre 2008, in *Exhibiting the New Art. ‘Op losse schroeven’ and ‘When Attitudes Become Form’ 1969*, a. c. di Christian Rattemeyer, Londra, Afterall, 2010, pp. 230-238).
3. Si veda Roger Caillois, *L’occhio di Medusa*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1998, pp. 3-9.
4. Per una descrizione analitica della mostra si

- rimanda principalmente a Giorgina Bertolino, Francesca Pola, *Intervista a Piero Gilardi*, in *Torino sperimentale 1959-1969. Una storia della cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, a c. di Luca Massimo Barbero, Torino, Umberto Allemandi & C, 2010, pp. 267-292.
5. Roger Caillois, *op. cit.*, p. 9.
 6. Ivi, p. 53.
 7. *Ibidem*.
 8. Ivi, p. 57.
 9. *Ibidem*.
 10. Giorgina Bertolino, Francesca Pola, *Intervista a Piero Gilardi*, cit., p. 277.
 11. Esposti come rotoli, i *Tappeti-natura* non possono non rimandare – pur essendo plasmati a mano – anche alla “pittura industriale” di Giuseppe Pinot Gallizio, ovvero a quel “felice ossimoro” con cui l’artista intorno al 1958 nel Laboratorio Sperimentale di Alba aveva posto il problema radicale del rapporto tra produzione artistica e produzione industriale, non in termini di asservimento ma in termini quantitativi. “Devalorizzare” per diffondere, in sostanza, affinché la pittura diventasse da vendere “a metri nelle strade, sui mercati, nei grandi magazzini, per vestire, decorare, raccontare e divertire – e nel contempo consumare e distruggere”. Si veda Mirella Bandini, *Pinot Gallizio: il “Primo Laboratorio di Esperienze Immaginarie del Movimento per una Bauhaus Immaginarista” (Alba 1955-57) e il “Laboratorio Sperimentale d’Alba dell’Internazionale Situazionista” (1957-60)*, “DATA”, III (9), autunno 1973, pp. 16-26. Sul tema del “rotolo” si veda Giorgina Bertolino, *Rotoli, strisce, linea. Oltre la pittura, oltre la scultura*, in *Torino sperimentale*, cit., pp. 219-265 e Michele Dantini, *Isole, rotoli, promenades. Temi geografici o di viaggio e “vedute” nell’arte italiana tra Sessanta e Settanta*, in Id., *Geopolitiche dell’arte*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2012, pp. 29-50.
 12. Piero Gilardi, *Gilardi*, “Marcatre”, IV (26-29), dicembre 1966, p. 379.
 13. Cfr. Renato Barilli, *Mari in tempesta per materasso*, “La Fiera Letteraria”, XLII (17), p. 17.
 14. Angela Vettese in conversazione con Piero Gilardi, in *Piero Gilardi Interdipendenze* (Modena, Galleria Civica-Palazzina dei Giardini, 14 maggio-16 luglio 2006), a c. di Angela Vettese, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2006, p. 41.
 15. Paolo Fabbri, *Strategie del camoufflage*, in *Estetiche del camoufflage*, a c. di Chiara Casarin e Davide Fornari, Milano, Et al., 2010, p. 9.

16. Henry Martin, *Technological Arcadia*, "Art and Artists", maggio 1967, ripubblicato in Piero Gilardi, *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*, Milano, Salamandra, 1981, s.i.p.
17. *Ibidem*.
18. Piero Gilardi, *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*, cit., p. 11.
19. Si vuole qui ricordare che, seppure già affiancando altre pratiche "relazionali", Gilardi collabora con la GUFAM dei fratelli Guglielmo realizzando il tappeto *Pavèpiuma* nel 1967 e la seduta *Sassi* nel 1968; nel 1968 partecipa, inoltre, insieme a numerosi altri artisti alla seconda edizione di Eurodomus, mostra del design italiano (una esaustiva documentazione della mostra è contenuta nella rivista "Domus", n. 463, giugno 1968). L'interruzione vera e propria arriva nel 1969 dopo la collaborazione con l'architetto Marcel Breuer per il quale realizza un ambiente in gommapiuma per l'Hotel Le Flaine in Francia. Con i lavori più recenti esposti al PAV, che hanno fatto evolvere le opere in gommapiuma verso vere e proprie installazioni interattive, ci appaiono poste le condizioni per una "auto-riconciliazione". Si veda Piero Gilardi, *Recent Works 2008-2013* (Torino, PAV, 25 gennaio-28 aprile 2013), a c. di Claudio Craverò.
20. Per un approfondimento su questi temi, mi permetto di rimandare al mio *Tecnologie interattive e pratiche relazionali nell'arte di Piero Gilardi*, "Estetica. studi e ricerche", numero monografico a c. di Elena Tavani, *Installazioni: il tempo, i luoghi, le immagini*, V (2), 2015, pp. 31-41.
21. Paolo Fabbri, *Estetiche del camouflage*, cit., p. 12.
22. Si tratta dello stesso spazio che nel 1966, sempre a cura di Lucy Lippard, aveva ospitato la mostra *Eccentric Abstraction* nella quale avevano esposto gli artisti Alice Adams, Louise Bourgeois, Lindsey Decker, Eva Hesse, Gary Kuehn, Jean Linder, Bruce Nauman, Don Potts, Keith Sonnier e Frank Lincoln Viner.
23. Claudio Spadoni, *Dall'artificiale al virtuale. Appunti per Piero Gilardi*, in Piero Gilardi (Ravenna, Loggetta Lombardesca, 20 giugno-28 agosto 1999), a c. di Claudio Spadoni, Milano, Mazzotta, 1999, p. 19.
24. Piero Gilardi, *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*, cit., p. 11.
25. Si veda la tabella descrittiva delle "Tre funzioni del mimetismo", in Roger Caillois, *op. cit.*, pp. 60-61.
26. Le parole di Andrea Bellini sono state raccolte durante il simposio d'apertura della mostra del 2012 al Castello di Rivoli a cui hanno partecipato, tra gli altri, anche Angela Vettese e Tommaso Trini.
27. Piero Gilardi in conversazione con Angela Vettese, in Piero Gilardi *Interdipendenze*, cit., p. 21.
28. Cfr. Francesco Manacorda, *Temporary Artistic Communities*, cit. e Francesco Poli, *Piero Gilardi: a Fukushima sulle ali di un albatros*, "La Stampa", 26 aprile 2012.
29. Si veda la conversazione tra Piero Gilardi e Giovanni Joppolo dal titolo *Etre artiste autrement*, "Opus International", XI (63), maggio 1977, pp. 34-35.
30. A proposito di Allan Kaprow, Gabriele Guercio nel saggio intitolato *La via della creazione coevolutiva: arte e desiderio di continuità*, dice: "Kaprow acuitizzando la poetica dei suoi happenings del cinquanta, propone che essere artisti non comporti più essere poeti, musicisti, ecc., bensì accettare un'attività unica e rivalutare la creatività tout court abolendo i precetti estetici e il professionalismo dell'arte (nel 1971 Kaprow teorizza l'educazione di un 'un-artist'). Fuori dai luoghi canonici (gallerie, musei, ecc.), si possono coltivare le forze creative in una nuova agenda di interventi e missioni così che a misura che l'arte diviene meno arte, essa svolge il precedente ruolo della filosofia come critica della vita". Gabriele Guercio, *La via della creazione coevolutiva: arte e desiderio di continuità*, in *Paura e immaginazione*, a c. di Rossella Bonito Oliva, Aldo Trucchio, Milano, Mimesis, 2007, p. 267.
31. Ivi, p. 261.
32. Si rimanda, per una ricognizione di tali esperienze, a Enrico Crispolti, *Ambiente come sociale*, in *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1976; Id., *Arti visive e partecipazione sociale*, Bari, De Donato, 1977; un contributo più recente in merito lo si deve ad Alessandra Pioselli, *Arte e scena urbana. Modelli di intervento e politiche culturali pubbliche in Italia tra il 1968 e il 1981*, in *L'arte pubblica nello spazio urbano*, a c. di Carlo Birrozzi, Marina Pugliese, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 21-38.
33. Piero Gilardi, *Sedici anni fa...*, in Id., *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*, cit., p. 12.
34. Walter Benjamin, *L'artista come produttore*, in Id., *Scritti 1934-1937*, Torino, Einaudi, 2004, p. 51.

35. Il caso di Pino Pascali e la sua posizione critica, ad esempio, sulle contestazioni alla Biennale di Venezia del 1968 possono essere significativi per ricordare che nel gruppo le differenze erano notevoli. Un'analisi di questa delicata questione è contenuta in Robert Lumley, *Spaces of Arte Povera*, in *Zero to Infinity. Arte Povera 1962-1972* (Londra, Tate Modern, 31 maggio - 19 agosto 2001 - Minneapolis, Walker Art Center, 13 ottobre 2001 - 13 gennaio 2002), a c. di Richard Flood, Robert Lumley, Londra, Tate Modern, 2001, pp. 51-65. Delle mancate ricadute politiche del discorso celantiano che si è mosso, secondo l'autore, essenzialmente su un piano metaforico, si può leggere in Jacopo Galimberti, *A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera*, "Art History", XXXVI (2), aprile 2013, pp. 418-441.

36. Tale tema, la rinuncia all'autorialità, è stato oggetto di riflessione da parte di Claudio Cravero in *Piero Gilardi. L'uomo e l'artista nel mondo*, Prinp Editoria d'Arte 2.0, 2013.

37. Si veda Roland Barthes, *La morte dell'autore*, in Id., *Il brusio della lingua. Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1988 [1968].

38. Michel Foucault, *Che cos'è un autore*, in Id. *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971 [1969].

39. Se utilizziamo come modello interpretativo l'approccio sistemico di Gregory Bateson, figura cara al pantheon di riferimenti teorici di Gilardi, potremmo dire che l'individuo non esiste in sé ma come prodotto di un'interazione. È all'interno di "costellazioni d'interazione con altri individui" che lo sviluppo del sé avviene, perché "nessun uomo è 'ingegnoso', dipendente o 'fatalista' nel vuoto. Una sua caratteristica, qualunque essa sia, non è propriamente sua, ma piuttosto di ciò che avviene tra lui e qualcos'altro (o qualcun altro)" (Cfr. Gregory Bateson, *Verso un'ecologia della mente*, Milano, Adelphi, 1978, p. 326).

40. Lea Vergine, *Attraverso l'arte. Pratica politica | pagare il '68*, Roma, Arcana Editrice, 1976, p. XXI.

41. Mirella Bandini, a introduzione del testo *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte* del 1981, traccia una sorta di quadro di riferimento in cui è possibile inscrivere l'azione gilardiana. La critica piemontese, attenta studiosa di quei movimenti e di quegli artisti in cui "l'estetico e il politico" si intrecciano, individua nell'avanguardia dadaista e poi in quella surrealista i luoghi in cui si dibatte e si pratica "la critica radicale all'arte; il superamento dell'arte; l'arte come pratica esistenziale e politica entro la vita quotidiana". Tali questioni

costituiranno il punto di partenza, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, del movimento situazionista che le assocerà alla pratica della lotta rivoluzionaria.

42. Piero Gilardi, Gianni Toti, *Crito-oggetti, crito-politica. Invendibilità e deestazione*, "Carte Segrete", II (7), settembre 1968, p. 145.

43. Piero Gilardi, *Sette domande senza riguardo*, in Lea Vergine, *op. cit.*, p. 159.

44. Una prima documentazione corredata di immagini relative a manifesti, fumetti, azioni urbane e di testi concepiti come una sorta di diario ragionato, in cui l'artista organizza il suo excursus da metà degli anni Sessanta fino al 1981 sono contenute nel libro Piero Gilardi, *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*, cit.

45. Cfr. l'intervista di Stefania Delaidotti a Piero Gilardi, in *Piero Gilardi. Interdipendenze*, cit., p. 115.

46. Cfr. Piero Gilardi, *Dall'arte alla vita, dalla vita all'arte*, cit., p. 13.

47. La dichiarazione di Gilardi introduce il dossier a cura di Giovanni Joppolo, *Activités expressives anti-psychiatriques*, "Opus International", XI (63), maggio 1977, p. 27.

48. Si veda Anna Detheridge, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Torino, Einaudi, 2012.

49. Piero Gilardi, *Una lettera*, in Lea Vergine, *op. cit.*, p. 142.

50. *Animazione politica oggi*, testo firmato da "La commissione Grafica e Animazione della Federazione Torinese di Democrazia Proletaria", Torino 20 /I/ 1983, "Alfabeto Urbano", foglio di informazione, maggio 1983, s.p.

51. Una lettura sulle dinamiche collaborative, antidoto efficace per contestare e sfuggire insieme alla mitologia patriarcale occidentale, alle strutture di potere, come pure alle questioni di originalità e autorialità imposte dal mercato dell'arte, è contenuta in Tom Holert, *Joint Ventures. On the State of Collaboration*, "Artforum", XLIX (6), febbraio 2011, pp. 158-161.

52. Bartolomeo Pietromarchi, *Piero Gilardi. In principio è la maschera*, in *Nature Forever. Piero Gilardi* (Roma, MAXXI, 13 aprile-15 ottobre 2017), a c. di Hou Hanru, Bartolomeo Pietromarchi, Marco Scotini, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 36.

53. *Ibidem*.

54. Giovanni Leghissa, *Introduzione. Le scienze diagonali di Roger Caillois*, in Roger Caillois, *op. cit.*, p. XIV.

55. Si veda *Speciale '77. Gorilla, draghi e mongolfiere. Conversazione con Giuliano Scabia, Stefano Chiodi e Andrea Cortellessa*, in www.doppiozero.com, pubblicato il 20 marzo 2012.
56. Di una dimensione relazionale dell'arte, già prefigurata dalle avanguardie storiche, e costruita "assumendo una più diretta inferenza nei rapporti di vita a tutti i livelli", Gilardi parla già dalla metà degli anni Ottanta. Si veda, nello specifico, Piero Gilardi, *Intervista*, "Juliet", VII (40), 1986 ora ripubblicata in Id., *Not for sale. Alla ricerca dell'arte relazionale. Scritti 1982-2000*, Milano, Mazzotta, 2000, pp. 35-36.
57. Si rimanda, per questo aspetto, a Carla Subrizi, *Moltiplicare le apparenze, perdere il centro: l'arte del Novecento e il dialogo dell'identità*, in *Estetiche del camouflage*, cit., pp. 75-83.
58. Piero Gilardi in conversazione con Maria De Vivo, Torino, 12 ottobre 2012.
59. *Ibidem*.
60. Si veda l'intervista di Stefania Delaidotti a Piero Gilardi, in *Piero Gilardi. Interdipendenze*, cit., p. 117.
61. Piero Gilardi, *Introduzione*, in *Not for sale*, cit., p. 9.

Gli autori dell'“Uomo Nero”, numero 14-15

Michele Aversa è laureato in Storia e Critica dell'Arte presso l'Università degli Studi di Milano con una tesi su “Moda”, rivista della Federazione Nazionale Fascista Industriali dell'Abbigliamento (1928-1941). I suoi principali interessi di ricerca comprendono il rapporto fra le arti e la moda in Italia dagli anni Venti agli anni Quaranta del Novecento. Nel 2017 ha pubblicato per il Fai – Fondo Ambiente Italiano un saggio sulle testimonianze artistiche dell'Albergo Diurno “Venezia” di piazza Oberdan a Milano (1924-1925).

Irene Boyer si è laureata in Storia e Critica dell'Arte presso l'Università degli Studi di Milano con una ricerca volta a ricostruire la biografia intellettuale di Francesco Saporiti in veste di storico e critico d'arte. È borsista presso la Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici del medesimo ateneo per la quale si prepara a discutere una tesi sul gallerista Massimo Minini. Attualmente è impegnata nella catalogazione del patrimonio del Museo del '900 di Milano con quale collabora dal 2016.

Ilaria Cicali, dottore di ricerca in Storia dell'Arte, ha conseguito il suo dottorato nel 2013 con una tesi dedicata ad Alexander Archipenko svolta grazie a un programma di cotutela tra l'Università di Firenze e l'Université de Paris Ouest Nanterre. Post-doctoral Fellow presso il CIMA di New York (gennaio-luglio 2015), Professoressa a contratto di Storia dell'Arte Contemporanea per il PROGEAS (Università

di Firenze, 2016-2017), è autore di numerose pubblicazioni relative agli sviluppi della scultura del Novecento.

Yves Chevrefils Desbiolles, dottore di ricerca in Storia dell'Arte, è responsabile dei fondi artistici dell'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). I suoi lavori propongono un nuovo sguardo critico su personalità chiave del sistema delle arti a partire da elementi inediti rintracciati nei loro archivi. Il suo ultimo libro pubblicato è *Waldemar-George, critique d'art. Cinq portraits pour un siècle paradoxal* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016). Per la rivista “Archives juives” (n. 50/1, 2017), ha curato con Emmanuelle Polack il dossier *Juifs et marché de l'art parisien en contexte de guerre*.

Maria De Vivo Storica dell'arte, dottore di ricerca in Metodi e Metodologie della Ricerca Archeologica e Storico-Artistica e dei Sistemi Territoriali, è attualmente assegnata di ricerca presso il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e comparati dell'Università degli studi di Napoli “L'Orientale”. Collabora con il Museo del '900 di Napoli. I campi principali della sua ricerca riguardano l'arte italiana del secondo Novecento, il sistema dell'arte a Napoli, la storia delle mostre.

Valentina Di Prospero ha conseguito la laurea magistrale in Storia dell'Arte Contemporanea, presso l'Università di Roma Tre, nel 2016, con una tesi che indaga i rapporti del pittore romano Giuseppe Capogrossi con l'architettura e le arti applicate, dal titolo *Un altro Capogrossi: il dialogo con l'architettura e le altre arti*, frutto di una ricerca d'archivio durata due anni presso la Fondazione Capogrossi, sotto la supervisione della professoressa Barbara Cinelli. Recentemente ha pubblicato in un volume, a cura della succitata Fondazione, un saggio che analizza l'immagine di Giuseppe Capogrossi sui rotocalchi italiani.

Andrea Lanzafame ha frequentato i corsi di Philippe Dagen e Michel Poivert all'Université Panthéon-Sorbonne (Paris 1). Ha collaborato con la Fondazione Giacomo Manzù e nel 2016 si è laureato in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università di Roma Tre con una tesi dal titolo *Giacomo Manzù scultore. Venezia 1948-Londra 1960*, sotto la supervisione di Barbara Cinelli. Attualmente svolge attività di ricerca e catalogazione per Roma Tre, Scuola Normale Superiore di Pisa, ASAC della Biennale di Venezia.

Francesca Gallo è ricercatore confermato di Storia dell'Arte Contemporanea presso la Sapienza Università di Roma. Si è occupata del nesso fra teoria e tecniche esecutive nell'arte e nella critica d'arte dell'Ottocento e del Novecento. Fin dal dottorato le sue ricerche si sono rivolte verso le mostre d'arte, con la monografia e diversi studi su *Les Immatériaux*, nonché su singole esposizioni. Gli studi sulle neoavanguardie italiane hanno prediletto le pratiche performative e le ricerche video.

Francesco Guzzetti è ricercatore alla Scuola Normale Superiore di Pisa, dove si è laureato e ha sostenuto il dottorato. Si occupa ora di arte povera nel contesto internazionale. È stato borsista al Center for Italian Modern Art e visiting scholar a CUNY Graduate Center a New York nel 2014-2015, e ha ricevuto una Lauro De Bosis Postdoctoral Fellowship in Italian Culture all'Università di Harvard per il 2018. Ha partecipato a convegni internazionali e pubblicato saggi sull'arte del XIX e XX secolo.

Maria Claudia Negri, dopo studi artistici a Brera, si è diplomata in Calcografia alla Scuola Superiore di Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano; ha lavorato ai Servizi sociali del Comune di Milano e si è laureata nel 2004 a Trieste in Scienze dei

servizi sociali. Ripresi gli studi all'Università di Milano, nel 2015 vi ha conseguito la laurea magistrale con lode in Storia e critica dell'arte.

Claudio Marra è professore ordinario di Storia della Fotografia presso l'Università di Bologna.

La sua attenzione storico-teorica è in particolare rivolta al problema della collocazione della fotografia in una più organica prospettiva di estetica generale, nonché ai rapporti che intercorrono tra ricerca fotografica e arti visive. Tra i suoi libri: *Fotografia e arti visive*, Carocci 2014; *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Bruno Mondadori 2012; *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, 2006.

Anna Mazzanti è ricercatore presso il Politecnico di Milano, Dipartimento di Design, dopo essere stata assegnista e professore a contratto fino al 2009 presso l'Università di Siena. Si occupa di arte, critica e teoria dell'arte fra XIX e XX secolo, di spazi d'artista, di tendenze dell'arte contemporanea come arte ambientale, arte pubblica, video arte. Ha curato alcune mostre di ricerca come *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento fra le due guerre* (Firenze, Museo Annigoni, 2011); *Mondi a Milano. Culture ed esposizioni 1874-1950* (Milano, MUDEC, 2015).

Federica Muzzarelli è professore associato di Fotografia e Cultura Visuale presso l'Università di Bologna. Dirige la Collana Scientifica "Culture, moda e società" (Pearson-Bruno Mondadori). Tra le principali pubblicazioni: *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e novecento* (Bologna, Atlante, 2007); *Moderne icone di moda. La costruzione fotografica del mito* (Torino, Einaudi, 2013); *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*

(Torino, Einaudi, 2014); *Lee Miller and Man Ray* (Bologna, Atlante 2016); *The Photo Booth and the Automatic Photographic Portrait* (Pearson-Bruno Mondadori, 2016); *Women Photographers and Female Identities: Annemarie Schwarzenbach, New Dandy and Lesbian Chic Icon*, in “Visual Resources” n. 34, Routledge-Taylor & Francis, London 2018.

Amanda Russo è storica dell'arte, nel 2016 ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Trieste con la tesi *I pittori italiani e il Belgio (1851-1912): salons, incontri e pagine d'arte*, ottenendo la certificazione *Doctor Europaeus*. Negli anni precedenti, ha avuto l'opportunità di frequentare due anni di formazione archivistica e di acquisire esperienza professionale nella gestione degli archivi e nel settore museale in Italia e poi in Belgio, dove vive dal 2014.

Caterina Toschi è dottore di ricerca e Junior Scholar del Getty Research Institute, insegna Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale e la New York University Florence. È cofondatrice di *Senzacornice*, rivista digitale e laboratorio di ricerca e formazione per l'arte contemporanea. Autrice dei volumi *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada* (Firenze University Press, 2017) e *L'Idioma Olivetti (1952-1979)/The Olivetti Idiom (1952-1979)* (Quodlibet, 2018), ha co-curato il libro *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva* (Quodlibet, 2016). Ha scritto testi per volumi di settore e partecipato a numerose conferenze in centri di cultura italiani e stranieri. È responsabile scientifica della collezione di Beatrice Monti della Corte presso The Santa Maddalena Foundation.

Finito di stampare giugno 2018
presso *Digital Team*, Fano (PU)