MAURO STACCIOLI. IDEA DELL'OGGETTO DELL'IDEA

A ARTE STUDIO INVERNIZZI

MAURO STACCIOLI

Idea dell'oggetto dell'idea

A arte Studio Invernizzi

Mauro Staccioli

Idea dell'oggetto dell'idea

a cura di Francesco Tedeschi

A arte Studio Invernizzi

Questo libro è stato pubblicato in occasione della mostra *Mauro Staccioli*
A arte Studio Invernizzi, Milano, 25 maggio - 8 luglio 2000

Ricerche d'archivio
Francesca Pola

Fotografie
Sergio Bettini, Impruneta; Enrico Cattaneo, Milano;
Fabien de Cugnac, Bruxelles; Fabrizio Garghetti, Milano;
Aulo Guidi, Grosseto; Bob Tyson, Palo Alto; Paolo Vandrasch, Milano

Si ringrazia
Fratelli Bogani, Limbiate; Attilio Pagliari, Vignate;
Marco Vitali, Melzo; Mario Zanelli, Vignate

Fotolito: Galli Thierry s.a.s., Milano
Stampa: Galli Thierry Stampa s.r.l., Milano

© A arte Studio Invernizzi, Milano, 2000

Indice

9 Per una concezione teorica della pratica artistica
Francesco Tedeschi
11 Il mestiere di scultore
14 Il rapporto con il luogo e il processo di definizione dell'opera
16 Singoli interventi, interviste e testi di natura politico-culturale
17 Attualità dei temi trattati

"Idea dell'oggetto dell'idea"

Introduzione
25 *Note di lavoro*

Il mestiere di scultore
27 1.1 Da *Volterra '73*
27 1.2 Da *Verbania-Pallanza, luglio 1976*
30 1.3 *Che cos'è l'avanguardia?*
30 1.4 *Appunti di lavoro. Martinafranca '79*
32 1.5 Da *Il luogo della forma*
33 1.6 Da *Note di lavoro*
33 1.7 Da *Note di lavoro*
34 1.8 Da *Regensburg 1982*
34 1.9 *Note di lavoro*
34 1.10 *Annotazioni, giugno 1985*
38 1.11 *Risposte a un questionario*
38 1.12 *Lavori in corso, Campigna, 1993*

Il rapporto con il luogo e il processo di definizione dell'opera
43 2.1 *(Ambiente come sociale)*
43 2.2 *Nota: Disegnare la scultura*
44 2.3 *Il "segno della scultura"*
44 2.4 *Note di lavoro (1971-1981)*

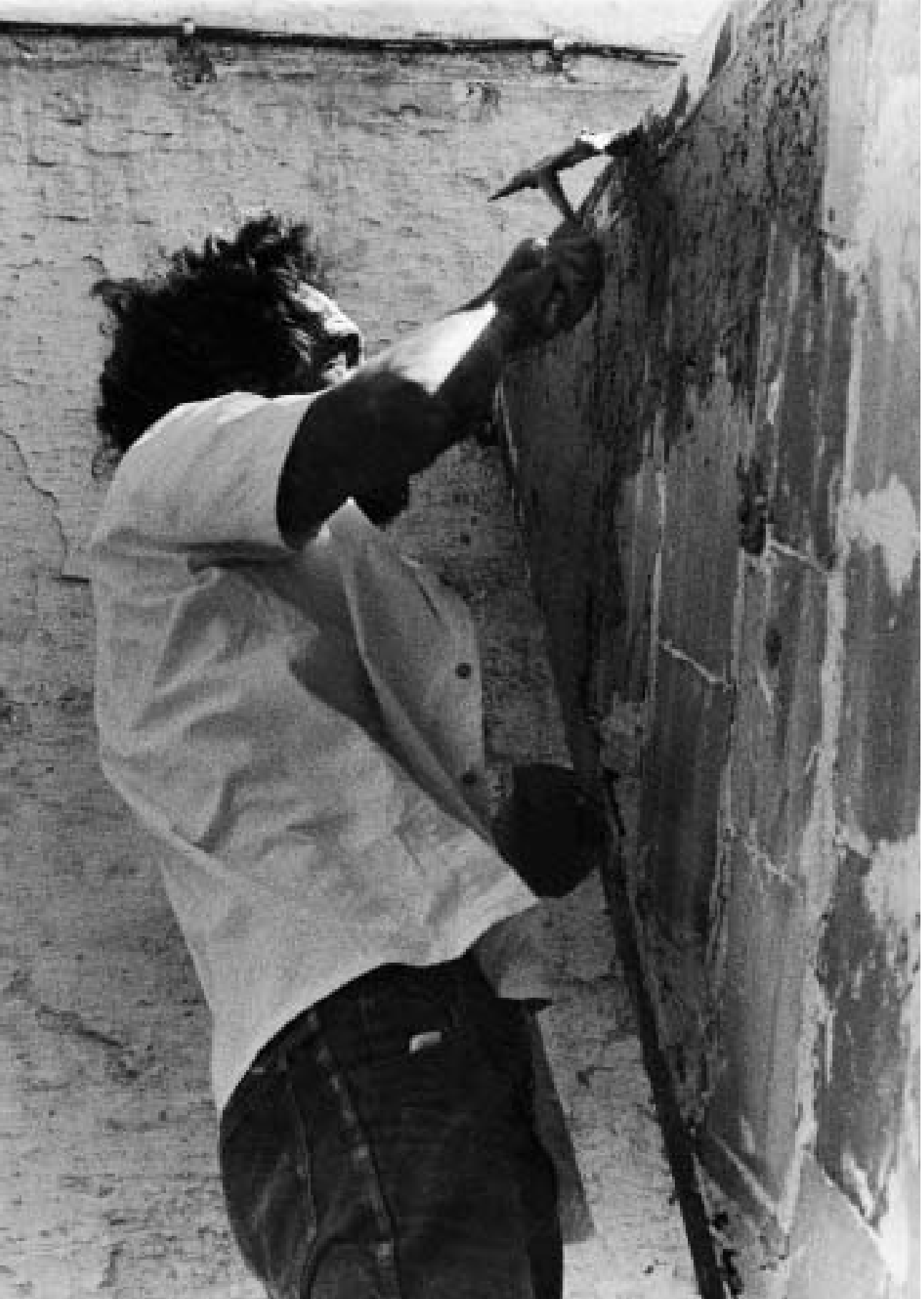
46 2.5 *Usare lo spazio come una pagina bianca*
48 2.6 *Tre sculture ad Amherst*
50 2.7 *Scultura - Considerazioni autocritiche*
50 2.8 Da *Arte ambientale*

I singoli interventi
57 3.1 *Situazione-Ambiente: Progetto Minosse*
58 3.2 *Volterra - Sculture in città*
58 3.3 *Volterra '72 e Volterra '73*
60 3.4 *Condizione città*
61 3.5 *XXVII premio Suzzara - Arte e lavoro, 1974*
62 3.6 *Milano - Scultura Intervento*
62 3.7 *Milano - Scultura Intervento*
64 3.8 *Castello di Vigevano: lettura di un ambiente*
64 3.9 *Il muro della Biennale*
68 3.10 *Regensburg, 1982*
69 3.11 *Malcesine, 1983*
70 3.12 *Campo del Sole, 1986*
72 3.13 *Seul*
76 3.14 *Santa Sofia di Romagna, 1993*
77 3.15 *San Giovanni Valdarno, 1996*
79 3.16 *Scultura-Greve, 1997 (Stollo)*
79 3.17 *Ozieri*

Attività didattica e politico culturale
81 4.1 *La formazione e il lavoro dell'artista*
86 4.2 *La Biennale di Venezia*
87 4.3 *Mauro Staccioli. Note per una riflessione*

Selezione dalle interviste
91 5.1 Dall'intervista con Miklos N. Varga
93 5.2 Dall'intervista con Manuela Crescentini
96 5.3 Dall'intervista con Mario Perazzi
98 5.4 Dall'intervista con Nino Soldano
98 5.5 Dall'intervista per "La Voce di Como"
98 5.6 Dall'intervista con Tommaso Trini
99 5.7 Dall'intervista con Francesca A. Zaru
101 5.8 Dall'intervista con Ilaria Vanni
102 5.9 Dall'intervista con Walter Guadagnini
104 5.10 Dall'intervista con Seung Duk Kim
108 5.11 Dall'intervista con Massimo Palumbo
108 5.12 Dall'intervista con Sergio Milani, Sergio Griffini, Giovanni Dominioni
111 5.13 Dall'intervista con Alessandra Pioselli
112 5.14 Dall'intervista con Yvonne Resseler
113 5.15 Dall'intervista con Tommaso Trini

Bibliografia
124 *Scritti di Mauro Staccioli e interviste*



Per una concezione teorica della pratica artistica

Questa raccolta dei testi teorici elaborati da Mauro Staccioli nel corso di un'attività artistica ormai trentennale nasce dall'esigenza, sentita dall'artista e da chi conosce e apprezza il suo lavoro, di poter rileggere il pensiero che ha accompagnato la realizzazione dei suoi maggiori interventi, dalle prime elaborazioni su scala pubblica, a Volterra nel 1972, fino ai recenti interventi internazionali, effettuati a Bruxelles come in California, e di poter ritrovare spunti utili di fronte al crescente ritorno d'interesse per le riflessioni relative al ruolo dell'intervento dell'artista nello spazio pubblico.

La lettura dei testi teorici e degli scritti d'artista è indispensabile e illuminante per comprendere le opere nelle intenzioni originarie dell'autore, nella loro ragione d'essere, per il rapporto con le condizioni artistiche e culturali in cui sono maturate; spesso, però, si tende a distinguere l'approccio teorico da quello pragmatico, considerando che l'artista parli essenzialmente attraverso il lavoro concreto, l'oggetto visibile. La curiosità per gli scritti d'artista viene considerata un passo ulteriore, non sempre necessario e qualche volta fuorviante. All'epoca delle avanguardie storiche d'inizio secolo non era così, in quanto testi e manifesti costituivano parte integrante di un'attività rivolta a proporre una trasformazione della realtà estetica e sociale e, a volte, gli scritti hanno avuto il potere di condizionare l'operato stesso degli autori che li hanno elaborati, come in un certo senso si può considerare che sia accaduto ai futuristi, particolarmente nei primi tempi della definizione della loro poetica, o anche a Mondrian, che ha conformato ai suoi precetti l'intera sua produzione pittorica.

Nella complessità delle situazioni che si sono sviluppate tra gli anni Sessanta e Settanta l'apporto critico della stessa opera d'arte, pensata in funzione tautologica o metaforica, più che formale, ha suscitato riflessioni di altro carattere, nelle quali risulta meno facile orientarsi, in rapporto anche alla diversificazione di motivi filosofici, sociologici e autoriflessivi che hanno contribuito a rinnovare i linguaggi dell'arte. È in quel panorama, con un accento specifico rispetto alle principali tendenze riconosciute a livello internazionale - dell'arte povera, della minimal art, della land art e dell'arte concettuale - e in relazione dialettica con le poetiche di ciascuna di esse, che si precisa la peculiarità del lavoro di autori come Staccioli, e per questo nella riflessione suscitata dai testi qui riportati occorre riferirsi a quel complesso di situazioni di ricerca, che condiziona ancor oggi gli svolgimenti dell'arte.

Al di là dell'attualità spicciola, di allora e di oggi, l'operato estetico e critico di Staccioli ha una sua portata autonoma, sia nel tentativo, forse e necessariamente utopico, di rivolgere in senso pubblico e urbano il suo intervento artistico, sia nel

legame che egli ha saputo intrecciare fra i diversi motivi dell'operare estetico, senza rinunciare alle radici artigianali o intellettuali del suo agire. Oggi, parte delle considerazioni da lui esposte nei suoi testi possono risultare sostanzialmente legate a situazioni che appaiono lontane nel tempo o nei fatti, ma è evidente che in molti casi, al di là delle sollecitazioni del momento, le intenzioni e le problematiche sollevate da Staccioli mantengono una loro attualità e anzi sono andate acquisendo una maggiore autorità in quanto indirizzate a una comprensione critica e autocritica del proprio fare, anziché a un'affermazione priva di riscontro.
Ciò che è evidente nella lettura dei suoi testi è proprio lo stretto legame fra questi e lo svolgersi di un lavoro che già contiene una portata critica, che è propria al fare di Staccioli e deriva dalla sua formazione culturale. Non è infatti possibile disgiungere, nel suo caso, i motivi più strettamente poetici ed estetici da quelli politici, culturali e didattici, anche se, nel tentativo di dare una possibile sistemazione o guida interna alle riflessioni che egli è andato esprimendo, si è trovato indispensabile suddividere in sezioni i diversi testi, in qualche caso spezzandone l'unità, per cercare di privilegiare una chiarezza espositiva che trova rispondenze interne nei diversi momenti in cui l'artista è tornato sugli stessi argomenti.

L'atteggiamento di Staccioli scultore nasce, come le sue opere, da un confronto con una realtà esterna che non è quella specificamente estetica, ma è la realtà intesa nel suo insieme, luogo dell'azione dell'uomo, dell'insegnante, del politico e, anche, dell'artista. Ogni suo intervento è teso a sollevare un problema e a dargli forma visibile o concreta, anche se non intende imporre una soluzione; tra le considerazioni di Staccioli e nella sua stessa indole è sempre presente l'invito al dialogo, alla discussione, e in questo senso il suo lavoro dimostra una qualità razionale anche quando si situa nel campo della possibilità, o meglio della progettualità. L'artista non deve offrire soluzioni a problemi che riguardano l'esistenza o la sussistenza della società, ma si muove nell'area del possibile e del superfluo; questo Staccioli l'ha sempre avuto ben chiaro, ma ha anche cercato di dimostrare che in quest'area senza limiti, nella quale si trova a muoversi, l'artista agisce basandosi su motivi o addirittura regole che rispondono a criteri definibili, anche se personali. Il discorso critico nasce da qui, dall'indissolubile unione fra la riflessione sul senso dell'opera e la sua attuazione pratica, e si estende quindi all'esistenza concreta dell'opera-oggetto, in uno spazio che non è quello della fruizione segreta o privata, ma con un orizzonte pubblico e quindi necessariamente rivolto alla comunicazione.
Pochissimi artisti contemporanei hanno operato in una prospettiva così poco legata alle dinamiche interne al mercato dell'arte, per cercare costantemente un confronto con l'esterno, con la dimensione quotidiana, urbana o ambientale, rischiando in prima persona il giudizio non sempre favorevole di persone diversamente competenti. Emblematici, in questo senso, oltre ai commenti polemici spesso suscitati dalla collocazione di suoi lavori, possono essere considerati due interventi degli anni Settanta, nei quali Staccioli ha ribaltato il percorso di avvicinamento all'opera d'arte da parte del visitatore, che viene respinto dai luoghi deputati all'arte verso l'esterno, vale a dire quello nella galleria Bocchi di Milano del 1975, chiusa da una parete "rostrata" in cemento a cuneo, o il celebre "muro" della Biennale di Venezia del 1978.
L'intenzione critica di questi e altri suoi lavori è stata quella di provocare una riflessione sulla scissione fra il luogo dell'arte e gli spazi del vivere, in una lettura di essi che sollecita un confronto o uno scontro tra la percezione passiva del luogo e la sua comprensione in chiave attiva e individuale.

Il processo critico è però interno all'operato dell'artista in tutti i momenti del suo agire e infatti questo volume non è composto solo da testi teorici, ma nasce dall'intenzione di combinare gli scritti di Staccioli con le immagini relative alle fasi di preparazione e di lavorazione dei suoi interventi, dalla nascita dell'idea sul foglio o nel fotomontaggio, alla realizzazione manuale delle costruzioni scultoree, perché dalla combinazione di questi momenti si coglie l'evoluzione dell'idea che diviene oggetto, elemento di completamento o di interrogazione nei confronti della realtà architettonica e ambientale. Offrire lo sviluppo dei "lavori in corso" si pensa possa essere un modo di comprendere meglio il significato di sculture che non possono essere ridotte alla loro organizzazione definitiva - o temporanea - dell'opera collocata *in situ*. Si è voluto privilegiare il senso di un lavoro, come si dice, "in progress", qualcosa che nel parlare di scultura sembra superfluo, in quanto spesso ci si accontenta del risultato estetico dell'opera, lasciando agli esperti di andare a indagare i caratteri del procedimento.
Nel caso di Staccioli, invece, è proprio il procedimento, con la sua unione di motivazioni teoriche e abilità manuali e artigianali, l'indispensabile punto di partenza per una comprensione più generalizzata dei suoi intenti e delle sue proposte.

Il mestiere di scultore

La prima serie di considerazioni estrapolate dagli scritti di Staccioli riguarda il problema fondativo della scelta di essere artista e più specificamente scultore. Attraverso diverse riflessioni l'artista ha toccato in questo senso alcuni dei problemi essenziali dell'operare scultoreo nelle sue motivazioni materiali e concrete, ma prima di tutto ha cercato di dare ragione, a se stesso in primo luogo, del significato del suo agire in ambito estetico.

Per questo, come ha dichiarato in più occasioni, occorre riferirsi al momento in cui è maturata in lui la decisione di rivolgersi al linguaggio artistico secondo quei modi che gli sono tipici. Al di là dell'esperienza vissuta all'interno del contesto cagliaritano degli anni Sessanta nel "Gruppo di Iniziativa", dotato di un manifesto, firmato da Gaetano Brundu, Luigi Mazzarelli, Primo Pantoli e dallo stesso Staccioli,[1] l'artista volterrano si è impegnato, nel corso degli anni Sessanta, principalmente sul versante politico, come attivista del PCI e come esponente sindacale, mentre svolgeva la sua attività di insegnante, prima a Cagliari, poi a Lodi e quindi a Milano, dove è giunto nel 1968. È in questo momento, a seguito del contatto con la realtà milanese, che qualcosa muta nelle sue intenzioni e nei suoi interessi. Senza abbandonare le tensioni ideali che l'hanno mosso, Staccioli lascia l'impegno diretto nella politica e trasferisce nell'arte le aspettative di intervento sul reale e di comunicazione con il pubblico, da intendersi nella sua accezione il più possibile aperta e allargata, utopicamente. Una frase può essere rivelatrice di tale mutamento di direzione: "la mia formazione d'artista prende consistenza nel modo di sentire la politica come fatto poetico, non come politica della prassi (...)".[2] Staccioli non perde fiducia nella politica, ma la traspone nella dimensione estetica, e questo nodo è forse il principale problema da districare per comprendere i passi successivi. Senza voler usare posizioni ideologiche che possono essere non direttamente condivise da Staccioli, il percorso da lui effettuato in quel momento può trovare similitudini con il processo dialettico indicato all'arte da Marcuse nei suoi scritti, che la intende come strumento atto a rivelare la falsità della realtà "unidimensionale" e come spazio di libertà, ancorché fittizia, concessa dalle strutture dominanti. In particolare l'arte avrebbe la possibilità di dimostrare, per negazione, la realtà alienata -"l'arte contiene la razionalità della negazione. Nelle sue posizioni più avanzate, essa rappresenta il Grande Rifiuto, la protesta contro ciò che è"- ma correrebbe sempre il pericolo di essere fagocitata dal mondo contro il quale si scaglia: "tuttavia questi modi di negazione rendono omaggio alla società antagonistica cui sono collegati. Separato dalla sfera del lavoro in cui la società riproduce se stessa e la propria miseria, il mondo di forme che essi creano rimane, con tutta la sua verità, un privilegio ed un'illusione".[3]
Affinità con tali posizioni teoriche si possono riscontrare nel significato immediato che Staccioli attribuisce alla sua prima attività scultorea, con interventi ambientali o comunque disposti nello spazio quotidiano, atti a dimostrare quella sorta di oppressività e di aggressività diffusa nelle strutture private e pubbliche dell'ambiente urbano, come egli dichiara negli scritti che accompagnano gli interventi al Centro San Fedele di Milano o nelle piazze di Parma e Torino. I ganci e le punte di ferro, ripetendo il carattere di violenza diffusa che caratterizza la condizione urbana di quegli anni, agiscono secondo una duplice valenza, di denuncia e nello

stesso tempo di trasformazione delle energie negative in chiave di proiezione estetica, capace di generare attrazione e repulsione, così come il labirinto progettato per la rassegna del San Fedele è immagine di una situazione esistenziale divenuta concreta esperienza di emergenze psicologiche. Come Marcuse prefigurava un passaggio dalla semplice dimensione dell'agire politico a quella di un'azione mediata dalla fantasia, o comunque nella quale l'immaginazione recuperasse quella parte di *libido* repressa nella dimensione del gioco politico, così, in un certo senso, il passaggio di Staccioli da un impegno politico esplicito a un'azione artistica che contiene una forte qualità critico-teorica segna la "conquista della coscienza infelice", come intitola Marcuse il capitolo dell'*Uomo a una dimensione* nel quale specifica il compito "negativo" dell'arte.
Le modalità che l'artista trova come le più adatte a calare il suo discorso estetico nell'ambito sociale sono quelle del lavoro scultoreo che si colloca naturalmente nello spazio urbano, con grandi strutture che sintetizzano i motivi espressivi ricercati. Superando sempre più, però, le illusioni contenutistiche, Staccioli si trova a fare i conti con le poetiche contemporanee, rivolte da una parte alla smaterializzazione dell'operato artistico e dall'altra a una sua nuova dimensione ambientale, e nello stesso tempo a ripensare i caratteri materiali del fare scultoreo.
Definire il ruolo e la specificità dello scultore è allora un problema conseguente a quelle pulsioni etiche ed esistenziali che motivano lo stesso sviluppo estetico; lo scultore, in modo più preciso che non l'artista generico, ha una condizione privilegiata per il grado di coinvolgimento di attività manuali, determinanti nello specifico lavoro di Staccioli, per la realizzazione di opere costruite alla maniera della erezione di muri o di strutture disposte negli spazi pubblici, contribuendo così a superare la scissione fra lavoro manuale e lavoro intellettuale.
Carattere essenziale nel definire la posizione dello scultore per Staccioli è quindi considerare il lato concreto e materiale del suo agire, nel ricorso a una manualità che immediatamente distanzia il suo approccio da quello dei propositi della land art o della minimal art americane, in quanto gli interventi proposti dagli artisti di queste tendenze si definiscono proprio in senso contrario, come rinuncia alla manualità per lasciare prevalere l'atteggiamento meramente progettuale dell'artista o anche come coinvolgimento di forze esterne al lato produttivo umano e quasi artigianale che Staccioli propone, cercando un nuovo contatto con l'azione umile dell'operaio e del manovale. La distanza è ancora più significativa nei confronti delle azioni proposte dall'area dell'arte povera e concettuale, in quanto la nuda presentazione dei materiali o una valenza allegorico-simbolica dell'allestimento non appartengono al tipo di sensibilità espressa soprattutto nelle sue realizzazioni dei primi anni Settanta, che semmai trovano affinità con radici costruttiviste, queste sì comuni con certi aspetti della minimal art. La manualità

che Staccioli sostiene come elemento indispensabile al fare scultoreo è però una manualità "intelligente" o meglio critica, che sappia concentrare i caratteri di una riconciliazione fra l'operazione manuale e quella intellettuale nella fase del lavoro concreto, ma che si ponga anche come proposta di lettura della realtà esterna, nel confronto con l'ambiente della quotidianità, che va oltre la specificità della dimensione estetica.
In questo senso si muove Staccioli negli anni Settanta, nella convinzione di poter portare nella realtà sociale un intervento che suoni in qualche caso ad allarme, ma che soprattutto possa affermare un modo di sintetizzare nel linguaggio della forma e nella sua relazione con le cose una nuova situazione, dinamica e interattiva.

Il rapporto con il luogo e il processo di definizione dell'opera

Essenziale, nell'operare di Staccioli, è, per la natura del suo agire, il porsi in confronto con il luogo specifico in cui la sua scultura-intervento andrà a collocarsi. In questo senso il pensare plasticamente l'oggetto si connette a una tradizione alta di comprensione del linguaggio scultoreo nei suoi portati estetici e filosofici. Il carattere di un volume che si pone necessariamente in relazione con uno spazio continuo, sollecitando un incontro dinamico fra la realtà del nuovo corpo introdotto nello spazio e la disposizione precedente dei caratteri del luogo, tema già indicato alla fine del secolo scorso da Adolf von Hildebrand come problema che la scultura moderna si trova ad affrontare sostanzialmente,[4] è particolarmente presente all'artista volterrano, che per vie personali indica la necessità che la scultura arrivi a essere un completamento di senso, l'elemento che viene a dare un nuovo valore a quello specifico ambiente, secondo l'implicita convinzione che "le cose stesse sono i luoghi e non solo appartengono a un luogo".[5]
Per questo, risulta illuminante seguire le riflessioni specificamente dedicate all'elaborazione dell'opera a partire dall'incontro con il luogo, secondo i percorsi che Staccioli ha sempre meglio specificato, con un'attenzione verso l'aspetto anche "sensuale" del fare scultoreo, nel corso degli anni.
Il contatto esistenziale ne costituisce il punto di partenza, il momento in cui la presenza fisica nel contesto in cui effettuare l'intervento genera le sensazioni di ciò che quel luogo dice, che quel luogo è e può essere. Staccioli, in sintonia con una possibile interpretazione in senso erotico della relazione fra l'oggetto-opera e l'ambiente della sua ricezione, racconta dell'incontro con "il nudo caldo di un corpo"[6] e si affida a percezioni di natura emotiva e razionale insieme. Gli strumenti adottati a questo punto, la fotografia che prelude al fotomontaggio, e il disegno che traccia nell'immagine trasposta del luogo la presenza di una forma

geometrizzante, sono i passaggi indispensabili per una rilettura in termini creativi di quel "vuoto" che l'oggetto-scultura andrà a occupare.
È un processo apparentemente semplice, come spesso sono semplici, dal punto di vista delle figure proposte, le sculture che da ciò nasceranno. Si presentano infatti delle sagome e dei volumi costanti, o ripetuti senza grandi variazioni, nell'attività di Staccioli nel corso degli anni; forme che negli anni Settanta erano più spigolose, squadrate, e che sono andate in seguito addolcendo i contorni e i volumi, fino a divenire anche circolari, o addirittura sferiche, nella sua produzione della seconda metà degli anni Novanta. Costante è anche il ricorso a minimi accorgimenti che indicano il senso di un disequilibrio che è immagine di precarietà o di una temporalità dinamica. Tali costanti possono di nuovo trovare corrispondenze con i linguaggi formali di molta scultura americana e internazionale elaborata a partire dagli anni Sessanta e Settanta, per l'insistere su alcune forme che divengono quasi la sigla di un autore. Per quanto anche il lavoro di Staccioli mantenga alcune caratteristiche di inconfondibilità che rendono riconoscibile il tipo del suo intervento in contesti molto diversi, si specifica ogni volta in modo peculiare l'idea di progetto che deve funzionare in relazione con l'ambiente circostante, in termini di misura, di singolarità della forma in rapporto con le altre forme del luogo, di possibili significati suggeriti dai raccordi di natura costruttiva e geometrica, oltre che cromatica, secondo una nuova interdipendenza che, nei casi più compiuti, deve risultare quasi necessaria, affinché quel luogo non possa essere più pensato senza quella presenza che lo completa, anche se in maniera mai definitiva. Da questo deriva il valore non effimero della fase progettuale, per cui il fotomontaggio o il disegno possono essere considerati opera finita, possibilità di esistenza, e per cui, a maggior ragione, le opere più significative sono quelle con finalità permanente, dove Staccioli combatte da una parte contro l'effimero di tanti interventi fondati sulla spettacolarità dell'occasione e dall'altra contro la monumentalità della scultura intesa in funzione celebrativa, con indifferenza per la sua collocazione.
Su questi aspetti ha tanto insistito e chiaramente si è espresso l'artista a partire dagli anni Settanta, con una lucidità crescente per i problemi affrontati nelle singole occasioni, dimostrando la necessità di rimettere in gioco gli stessi portati originari del proprio lavoro, come possono dimostrare due lavori della seconda metà degli anni Novanta, vale a dire la sfera collocata nella campagna di Ozieri, in relazione triangolare (o triadica) con un nuraghe e una tomba arcaica (Domus de Jana), e la stele collocata nel mezzo della piazza del mercato di Greve in Chianti, che vivono del loro isolamento, o, al contrario, della compresenza con il luogo affollato, aggiungendo senso allo spazio spontaneamente o progettualmente costituito.
Parla spesso, a tal proposito, Staccioli, di una valenza di contributo "intelligente"

alla trasformazione del luogo, dove l'intelligenza, come si usa dire per certe macchine che oggi coadiuvano l'attività intellettuale, è dello strumento stesso, quasi in una sua vita indipendente dalla fase di progettazione e di pensiero del suo autore; la libertà e l'imprevedibilità dei risultati permettono che l'opera abbia poi, al momento della sua collocazione e della sua ricezione da parte del passante o di colui che in un determinato luogo vive, una sua storia nuova, non predeterminata completamente da chi l'ha pensata. E ciò, anziché sminuire le considerazioni personali dell'artista, dimostra, a chi legge le riflessioni elaborate da Staccioli seguendone la maturazione nel corso degli anni e relativamente alle diverse problematiche toccate, il grado di approfondimento del lato di razionalità e di fiducia da cui sono innervate, accanto alla sempre più evidente accettazione del lato poetico e quindi non programmabile che l'opera dell'artista attiva senza poter controllare in anticipo. Si può dire anzi, in questo senso, che queste riflessioni d'artista riguardano già, all'interno del problema dell'arte nella modernità, il superamento e la messa in discussione del "progetto moderno dell'arte" da cui pure prendono le mosse.[7]

Singoli interventi, interviste e testi di natura politico-culturale

Ecco allora che, a corollario delle considerazioni svolte nell'arco di più di vent'anni tanto attorno alla definizione del "mestiere di scultore", quanto a proposito del rapporto tra l'opera e il luogo e le fasi del processo di elaborazione dell'idea, risulta esemplificativo e determinante guardare alle motivazioni indicate da Staccioli al momento della presentazione di alcuni interventi specifici, per cogliere, al di là della descrizione o della interpretazione del loro "funzionamento", l'evoluzione di un preciso atteggiamento nei confronti della realtà e della scultura. Dai primi progetti esplicitati secondo percorsi che includono l'attenzione per la condizione umana ed esistenziale dell'uomo nella città della fine degli anni Sessanta e primi anni Settanta, si passa a una comprensione sempre più aperta ad accogliere il confronto con lo spazio urbano o ambientale, dove, accanto a una maggiore coscienza della qualità autonomamente estetica dell'intervento proposto, si nota l'emergere di una nuova e più ampia referenzialità, per cui l'intervento assume valenze metaforiche aperte, che rimandano a domande e concetti che non sono solo quelli del confronto con il proprio tempo, ma della riflessione sui motivi fondanti dell'abitare dell'uomo, del contatto con la storia e con una realtà che va oltre la storia stessa, sempre partendo dall'immersione nel contesto spazio-temporale specifico.[8]
Le stesse tematiche, con aspetti anche autobiografici, sono riprese nel corso delle

interviste, delle quali si è voluta dare un'ampia selezione, come immaginando un colloquio unico con quelle persone che hanno in diversi momenti e per motivi diversi rivolto domande all'artista, indagandone l'opera e richiedendogli considerazioni sui problemi in essa affrontati.[9]

Accenti in parte diversi, anche per gli argomenti trattati e per la destinazione delle riflessioni dell'artista, si trovano negli scritti dedicati a questioni didattiche o di natura socio-politica, elaborati non solo nel periodo in cui Staccioli è stato sindacalista o insegnante, e poi preside, del Liceo Artistico I di Milano. Come unico esempio di tali interventi, si è voluto riportare in buona parte il testo elaborato per un convegno su problematiche relative al ruolo didattico e formativo della "professionalità artistica", dove egli tocca con qualche allarme, ma senza demonizzare i nuovi tempi, la questione della concorrenza di quelle che nel brutto linguaggio del mondo scolastico possono essere definite le "nuove agenzie educative", dai media ai riferimenti culturali alternativi. Se le sue osservazioni possono apparire ispirate a una sorta di buon senso che poco aggiunge alle tematiche trattate altrove, è proprio la sede, con riferimento alla lentezza nell'aggiornamento delle realtà scolastiche che includono l'insegnamento artistico fra le finalità esplicite dell'indirizzo d'apprendimento, che dà il senso dell'importanza di tale trasposizione dell'esperienza personale in possibilità o compito rivolto ad altri, e in particolare alle nuove generazioni.

Tra gli interventi recenti richiesti a Staccioli in diverse occasioni, testimonianti l'autorevolezza raggiunta dalle sue opinioni, sono state infine riportate parti del suo contributo alle "giornate di studio" organizzate dalla Biennale di Venezia in occasione del suo centenario, in vista delle sue prospettive future, e dell'articolato dibattito ospitato nell'inverno 1998-1999 dalla rivista "Next", a proposito del sistema dell'arte.

Attualità dei temi trattati

In modo nuovo, superate le contrapposizioni ideologiche o di tendenza, si sente ora da più parti la necessità di riprendere il dialogo sul ruolo sociale dell'artista e in particolare attorno alle questioni che vedono l'opera d'arte interessarsi dei processi sociali e intervenire nello spazio delle città, anche attraverso le esperienze della cosiddetta "public art". Le esigenze sentite fra gli anni Sessanta e Settanta da diversi autori che muovevano principalmente dalla ricerca scultorea[10] riappaiono, in forma diversa, nel contesto attuale, anche da parte di artisti già allo-

ra attivi, ma che non si ponevano in quel momento questo genere di tematiche. I segnali sono molteplici, da esperienze internazionali quali quella di Münster, alla ripresa di concorsi destinati ad arricchire grandi interventi architettonici con opere d'arte che li completino,[11] ai numerosi dibattiti che sono stati organizzati attorno a queste tematiche da parte di musei e fondazioni,[12] alla nascita di una fondazione su questi argomenti a Biella da parte di Michelangelo Pistoletto, oltre, naturalmente, alle discussioni suscitate da ogni realizzazione artistica destinata allo spazio pubblico.[13]

Si può sicuramente generare confusione attorno a questi temi, soprattutto pensando alla caduta di tensione per contenuti forti, di cui in quegli anni gli artisti si potevano sentire investiti, anche perché si individua oggi un altro modo di intendere la relazione con la città nell'operare, pur interessante, di molti giovani artisti che vivono il contatto con l'immagine urbana in termini di spazio con cui attuare relazioni sottili, di carattere personale, concettuale o performativo. La città può essere sfondo, elemento irreale o immateriale, spazio quasi ludico in cui individuare itinerari originali,[14] in cui indagare acriticamente l'esistenza di una cultura dell'estremo.[15]

Certamente occorre ripensare in modo più articolato, dal punto di vista storico e critico, l'importanza di ritrovare una relazione fra arte e città e, più in generale, fra arte e architettura, dove il contributo di Mauro Staccioli e di altri autori della sua generazione, al di fuori delle mode del momento o di letture condizionate da una conoscenza parziale dei fatti, non può essere tralasciato. Proprio in relazione alla necessaria connessione fra arte e architettura in questo senso, si può auspicare che si apra o si riapra un dialogo fra operatori dei diversi settori, storici dell'arte e dell'architettura oltre che artisti e architetti, indispensabile perché la stessa fisionomia della città possa avere una dimensione in cui l'uomo abiti a proprio agio, sebbene all'interno delle possibilità tecnologiche ed estetiche attuali.[16]

Senza voler proporre una linea di lettura unica o che si consideri più corretta, in quanto si tratta comunque di un genere di intervento legato alla poetica di un artista connotato dalla sua storia personale e dai modi del suo specifico intervento attorno a tali temi nelle molte realizzazioni eseguite nel corso di un quarto di secolo di attività, si vuole con questa pubblicazione segnalare il contributo originale che Staccioli ha fornito in tale direzione e sottoporre la sua ineludibilità in tale dibattito.

Francesco Tedeschi

Note

1. Testo riprodotto nel catalogo che ha ripercorso storicamente quella situazione. Cfr. S. Naitza, *Il Gruppo di Iniziativa 1960-1967*, Centro Culturale dei Sardi in Milano, dicembre 1990 - gennaio 1991. Il manifesto, riportato a p. 25, dichiara in apertura l'intento di "un impegno rivoluzionario e socialista nell'arte e nella cultura", e risulta pertanto strettamente legato alle posizioni ideologiche sostenute in quel momento dagli artisti, che si muovono fra informale, espressionismo e figurazione nella prospettiva, forse un po' ingenua, di aderire con le opere, correndo il rischio del didascalismo contenutista, ai principi di una "linea leninista e rifuggendo le falsità e gli opportunismi delle illusioni socialdemocratiche", senza rifiutare, dicono, lo sperimentalismo. Diverse sono le strade da loro tentate in quegli anni, con vario grado di aggiornamento sulle dinamiche della contemporaneità, anche se caratterizza quel momento la tensione etica e politica, espressa come prima esigenza, non senza valutare la necessaria autonomia linguistica del lavoro artistico; al proposito si veda la testimonianza di Mauro Staccioli nel catalogo citato, p. 51.
2. In *Staccioli*, "Maestri Contemporanei", n. 47, Vanessa, Milano, 1986, s.i.p. (p. 9). In un'altra nota riportata nello stesso volume, Staccioli precisa: "Quando nel 1968 ho lasciato la segreteria della sezione del PCI di Lodi e mi sono trasferito a Milano, ero in un certo senso vaccinato rispetto al dibattito che si apriva nel mondo intellettuale, artistico, studentesco. Su un versante avevo maturato quanto era necessario per non cadere nella retorica dell'arte come illustrazione, dall'altro avevo superato il momento della politica come totalità. Avevo per questo tutta la carica e l'entusiasmo per fare l'arte con volontà e intenzionalità politica (...)".
3. H. Marcuse, *La società a una dimensione*, Einaudi, Torino, 1967 (ed. orig. 1964), p. 82. In altri passi delle sue riflessioni il filosofo tedesco dimostra che solo la rottura dei linguaggi tradizionali delle arti permette loro di svolgere quell'azione di denuncia e di proiezione di nuovi valori che può loro spettare nella prospettiva di trasformazione del reale operata dalla liberazione delle pulsioni represse; cfr. H. Marcuse, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino, 1967 (prima ed. 1964, ed. orig. 1955) e particolarmente i capitoli VII-IX (*Fantasia e utopia*; *Le immagini di Orfeo e Narciso*; *La dimensione estetica*), e H. Marcuse, *La dimensione estetica*, Mondadori, Milano, 1978 (ed. orig. 1977).
4. Cfr. A. von Hildebrand, *Il problema della forma*, TEA, Milano, 1996 (ed. orig. 1893), in particolare il capitolo 3, *Rappresentazione spaziale e sua espressione nell'apparenza*, pp. 63-70.
5. M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, il melangolo, Genova, 1979 (ed. orig. 1969), p. 29.
6. Cfr. infra, il testo tratto da *Arte ambientale*, Allemandi, Torino, 1993.
7. Cfr. F. Menna, *Il progetto moderno dell'arte*, Politi, Milano, 1988. Dice il critico, per esempio: "(...) l'opera non è il dato finale di un processo deducibile in tutti i suoi passaggi da una idea a-priori, ma una struttura che rivela al suo interno il suo stesso farsi (...)", p. 72.
8. Cfr. al proposito il testo elaborato per l'intervento operato a San Giovanni Valdarno nel 1996.
9. Inevitabile in questo caso qualche ripetizione, in termini di argomenti e di esempi di riferimento, ma si tratta comunque di materiali che andrebbero rivisti nella loro integrità per comprenderne le ragioni, che spingono l'artista a riprendere continuamente questioni che sono per lui essenziali.
10. Penso al testo elaborato da Nicola Carrino per la sua partecipazione alla Biennale del 1970, presa di coscienza del legame fra la concezione di una "forma aperta" nei suoi "Costruttivi" del tempo e il rapporto con lo spazio anche urbano, o al volume elaborato da Francesco Somaini con Enrico Crispolti, *Urgenza nella città*, Mazzotta, Milano, 1972, con le

proiezioni utopiche dello scultore comasco e le considerazioni dello storico dell'arte attorno ad esse, ma anche alle profezie di una "Città frontale" di Pietro Consagra - cfr. P. Consagra, *La Città Frontale*, De Donato, Bari, 1969 e *Consagra. Scultura e Architettura*, Mazzotta, Milano, 1996 - per ricordare la documentazione di episodi diversi nella Biennale del 1976, a cura di Enrico Crispolti, dedicata a *Ambiente come sociale*; ma numerosi altri potrebbero essere gli esempi, per l'arte di quegli anni, dei quali Staccioli stesso è stato protagonista, a partire da *Volterra '73*.

11. Come è avvenuto con quello per il passante ferroviario di Torino nella primavera del 1998.

12. Come la serie di incontri organizzata da Roberto Pinto e Marco Senaldi alla Triennale di Milano tra il 1996 e il 1997, *La città degli interventi*; cfr. *La città degli interventi*, volume a cura di R. Pinto, Comune di Milano, 1997.

13. Anticipata da sue proposte in questo senso raccolte nell'opuscolo del *I Incontro-Manifesto Progetto Arte*, Palazzo Fabroni, Pistoia, 22 ottobre 1994.

14. Cfr. il volumetto *Zebra Crossing. Esplorazioni artistiche nel territorio urbano*, a cura di a.titolo, Torino, 1998 (pubblicazione edita in occasione della rassegna di consultazione *situazioni/situazionisti*, Unione Culturale Franco Antonicelli, Torino, 26 maggio - 23 giugno 1998), a proposito delle corrispondenze tra le operazioni proposte da giovani autori della fine degli anni Novanta e quelle attuate dai situazionisti degli anni Sessanta-Settanta.

15. Come indicano le proposte considerate nell'ambito della rivista "Gomorra - Territori e culture della metropoli", edita da Costa & Nolan, i cui primi tre numeri sono stati pubblicati nel 1998.

16. In questa direzione si possono segnalare due recenti pubblicazioni provenienti dall'area degli studiosi di architettura e urbanistica - vale a dire L. Dall'Olio, *Arte e architettura - Nuove corrispondenze*, "Universale di Architettura", collana diretta da Bruno Zevi, Testo & Immagine, Torino, n. 30, ottobre 1997; e M. Fabbri, A. Greco, *L'arte nella città*, Bollati Boringhieri - Fondazione Adriano Olivetti, Torino, 1995 - che propongono il desiderio di riallacciare tale dialogo. Nel primo risulta interessante il collegamento individuato fra gli sviluppi artistici che dal minimalismo spingono verso l'uso di tecnologie immateriali e il contemporaneo percorso dell'architettura decostruttiva e postmoderna, indicando possibili fonti provenienti dalle arti visive per soluzioni proposte da alcuni degli architetti oggi più noti; nel secondo si istituisce un dialogo fra le nuove forme di scultura e di arte anche immateriale e l'esigenza che la città torni ad avere una denominazione estetica, con attenzione per le sperimentazioni e le pericolose ambiguità che da ciò derivano. Spiace che in entrambi il ruolo di Staccioli in questo senso, e di altri autori con lui, sia dimenticato.

"Idea dell'oggetto dell'idea"

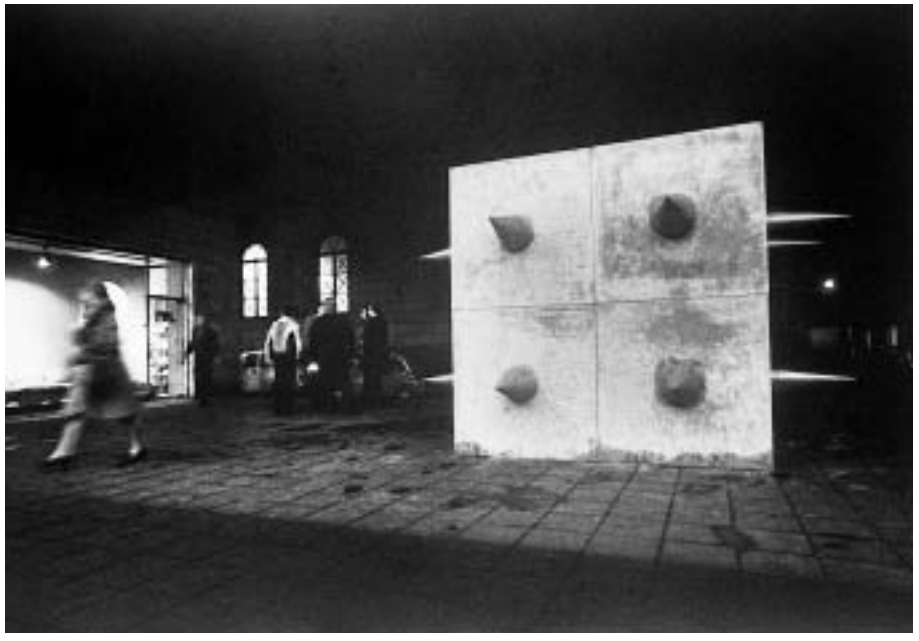
Prima di passare alla lettura dei testi, vanno sottolineate alcune avvertenze relative ai criteri di ordinamento del cospicuo materiale, del quale si fornisce una bibliografia il più possibile completa in appendice.
Riportare integralmente e in ordine cronologico tutti i testi elaborati dall'artista sarebbe stata operazione poco utile, in quanto, essendo Staccioli stato chiamato spesso a esprimersi sul suo lavoro nei cataloghi delle mostre cui ha partecipato o nei dibattiti ad esse collegate, alcuni concetti sono stati necessariamente ripetuti, a volte presentando testi pressoché identici, con poche variazioni, e sarebbe stata operazione quasi esclusivamente filologica, non corrispondente all'intento del presente volume, quella di offrire i testi integrali con le osservazioni sulla loro elaborazione e sul loro uso; quando lo si è ritenuto opportuno, in nota alla prima edizione - o alla più completa - del testo proposto, si è data indicazione delle altre principali occasioni nelle quali esso è stato presentato.
Per le caratteristiche strutturali che si sono date ai materiali è accaduto in più occasioni di dover frammentare un testo, per riprodurne singole parti in sezioni diverse; anche se tale procedimento può apparire poco sistematico, si è pensato utile introdurre tale scansione, giustificata dal fatto che anche l'artista ha in molti casi compilato i suoi scritti teorici unendo parti diverse di testi già elaborati e di riflessioni specifiche.
Infine, all'interno di ciascuna sezione, sono stati evidenziati alcuni testi che meglio servono a identificare il pensiero dell'artista a proposito di talune questioni e nelle note critiche si è data ragione di tale scelta.

Introduzione

Note di lavoro
Il mio lavoro, il mio segno, si è strutturato in un contesto preciso: a Milano nella seconda metà degli anni Settanta. E, a mano a mano, si è definito con maggiore chiarezza quanto più diventava definito il mio rapporto con quel contesto (...). In questo senso possono riaffiorarvi gli elementi culturali di base di una persona che si è formata in un ambiente di provincia caratterizzato da una cultura contadino-artigiana, dove il rapporto tra uomo e ambiente era un rapporto di tipo armonico e non conflittuale. Il contatto con la situazione urbana milanese

Le balze, Volterra, 1972

ha prodotto, nel mio lavoro, una serie di reazioni per cui l'immagine violenta, provocatoria, è stata la dominante.
Nella qualità del manufatto si può riscontrare la presenza di una cultura che si rifà alla mano come parte intelligente del corpo, e non come parte esecutiva estranea alla ragione, quella della migliore tradizione artigiana, appunto. L'artista, infatti, lavora sulle ipotesi, le costruisce, le rende tangibili. L'aspetto importante, determinante proprio, della forza poetica di un artista, è la sua capacità di andare oltre e di non perdersi, di recuperare l'ipotesi iniziale attraverso la dimensione teorica del suo lavoro: ciò può avvenire solo, o prevalentemente, dopo aver "visto" il risultato, quindi il nostro è un continuo rilancio.
Questo relazionare i segni dell'ambiente mi ha spinto gradualmente a una lettura sempre più a fondo del rapporto uomo-ambiente, mi ha portato attraverso una serie di considerazioni sul valore culturale del tatto come fondamento di un diverso modo di vedere, ad accorgermi di come la scultura, il segno plastico, collocata in una specifica contestualità, produca una lettura diversa che, automaticamente direi, stimola un fenomeno produttivo di ragionamento. Con questo la scultura non è più un elemento di abbellimento, una forma raccolta in sé, ma occasione di riflessione critica per un rapporto rinnovato con le cose (...).[1]
[1987]



Piazzetta Einaudi, Milano, 1974

Il mestiere di scultore

1.1 Da *Volterra '73*

(...) Non credo evidentemente che il mestiere di uno scultore possa risolvere da solo problemi non suoi, che debba fare cose che specificatamente non gli competono, come la lotta di classe o le rivoluzioni. È evidente però che sul piano concreto del dibattito delle idee, dello stimolo e della partecipazione alle problematiche dell'uomo, il contributo è oggettivamente attivo.
Col mio lavoro agisco nella direzione di un approfondimento conoscitivo della condizione esistenziale di questo momento storico: la condizione di oppressione e mortificazione che la società tecnologica e consumistica esprime. Mi interessa provocare nell'individuo una riflessione critica sulla propria condizione senza raccontare o descrivere un episodio, ma coinvolgerlo in uno stato di situazione provocato dalla presenza di un'idea-oggetto; questa situazione, in spazi urbani (o ambienti chiusi), coinvolgente, deve agire sulla mente; deve realizzarsi una interazione fra l'oggetto-situazione e l'individuo attraverso una riflessione sulla propria condizione. Non intendo perciò produrre oggetti riposanti, forme che tranquillizzino la coscienza, ma che provochino nell'individuo una azione attiva di critica del proprio stato nel mondo attuale. Uso forme semplici, elementari, con l'intenzione di renderle immediatamente comunicanti. Le forme sono quindi in qualche modo la sintesi di cose osservate e riproposte in termini oggettivi di idea; perciò lo spettatore si trova con facilità ricondotto in situazioni fisiche e mentali che quotidianamente vive. Anche il materiale che uso (cemento e ferro) è inteso in funzione dell'esplicazione del mio discorso (...).[2]
[1973]

1.2 Da *Verbania-Pallanza, luglio 1976*

(...) L'artista orientato verso un comportamento orizzontale, che lavora tenendo conto non soltanto della propria capacità creativa in modo riduttivo, individualistico, e che si mette a confronto critico con il flusso nuovo che viene dalle grandi forze complessive non deve essere inteso come oggetto di prestigio per nessuno, partito o amministratori, ma deve invece poter fare liberamente riferimento alla committenza pubblica e privata che la società nella sua articolazione esprime. Tale condizione si pone in una logica di impegno collettivo, pluralistico, non più quindi di ricerca separata in un ruolo privilegiato apparentemente che è in realtà subalterno ma, soprattutto in questa fase storica, nel rispetto e nel rigore della propria specificità individuale e in un rapporto dialettico con le contraddizioni attuali.

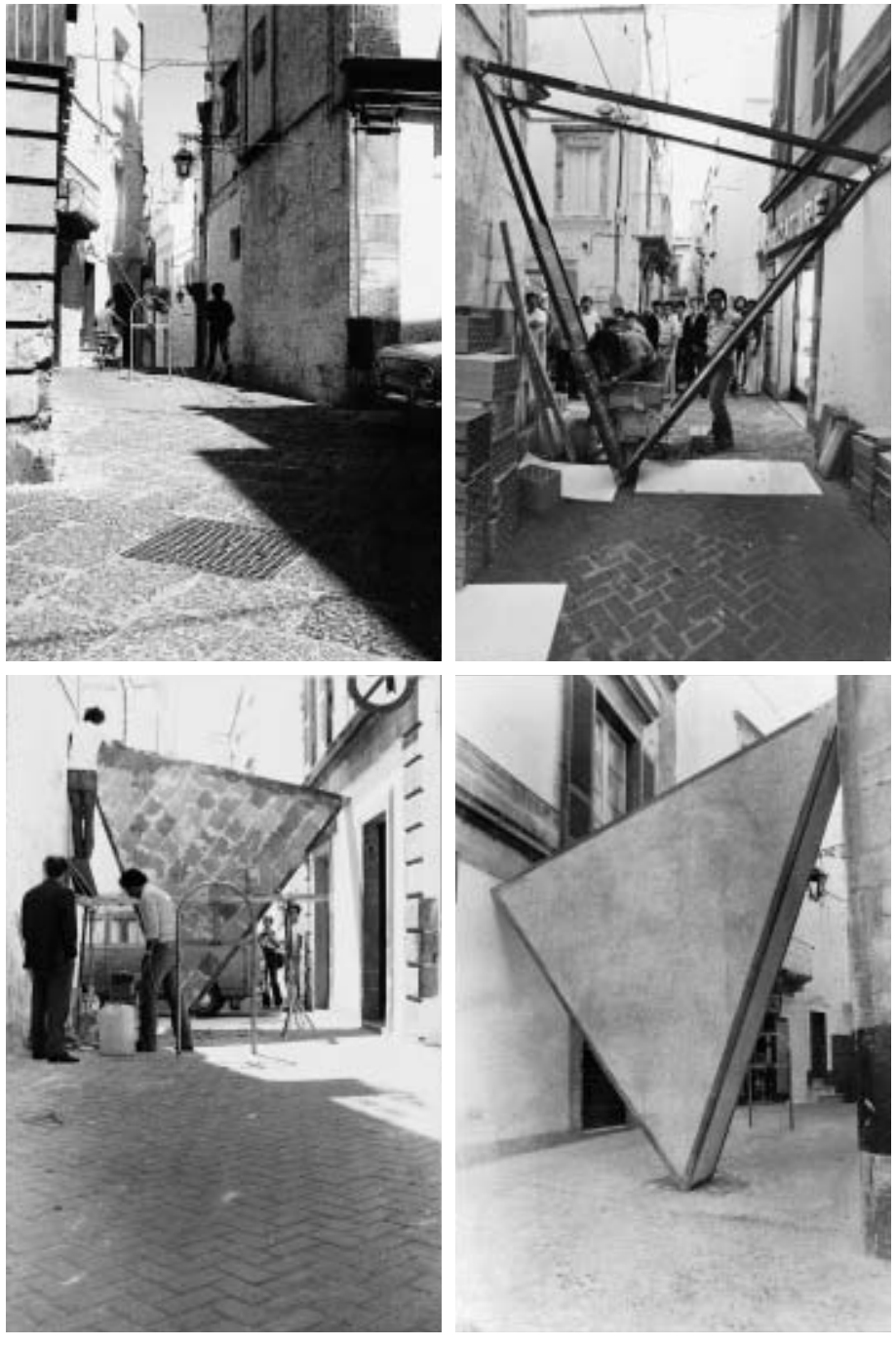
Queste considerazioni impongono una riflessione sul senso e sul significato che il mio lavoro artistico viene assumendo nella fase storica nuova che stiamo vivendo. Il centro di questo problema, io ritengo, sta nella connessione, ancora da conquistare, fra l'esperienza del lavoro manuale - produrre oggetti e immagini - e la continua analisi teorica del risultato estetico; è su queste basi che l'artisticità assume un valore nuovo nella realtà storica presente. Un rapporto critico fra manualità (i materiali e la loro manipolazione) e pensiero che ne determina intenzioni e motivazioni, riproduce il movimento di approssimazione in questo movimento di approccio e di conquista degli specifici campi culturali, rischi che potrebbero arrivare a negare ciò che tale movimento nel suo complesso rappresenta. L''Artista-Scultore'' ha allora uno spazio e una funzione culturale particolari e precisi: contribuire nel modo più qualificato alla ricerca per una definizione moderna del rapporto fra lavoro manuale e lavoro intellettuale, che proprio nell'operare dello scultore trova il suo momento di sintesi più libero e svincolato da forme di condizionamenti prevaricatori subiti nel lavoro dipendente.
Il senso della mia scultura è allora il senso che do al mio agire in un rapporto attivo di intervento nel processo di modificazione della realtà; il senso del lavoro in termini nuovi, liberi, significativi.
A partire dall'impatto concreto con i materiali comuni (ferro e cemento) e dalla loro elaborazione, l'impegno del fare scultura è il mio modo di approfondire la conoscenza delle cose; è lo strumento della mia partecipazione alla definizione di un rapporto dialettico col mutare della società e del mio intervento nel processo di modificazione della realtà. In questo rapporto la ricerca linguistica è la necessaria conseguenza e la modalità principale di una definizione del campo d'uso e di intervento, della ragione del mio fare scultura; è la traccia su cui far procedere l'approfondimento del rapporto fra posizione politico-culturale e qualità di intervento. In questo rapporto fra concezione della realtà e volontà di intervento, in essa sta la motivazione, la sostanza del mio messaggio di scultore, che tende ad articolarsi nella struttura di linguaggio più coerente e definitiva. In questo senso non intendo il linguaggio né come pura registrazione formale (figurativa o no) né come stereotipo, modulo obbligatorio meccanicamente conseguente e riduttivo a una collocazione politico-ideologica. In conseguenza di ciò ricerco e uso forme sintetiche, elementari e semplici, che esplicitamente riconducano a un rapporto conoscitivo-creativo-dinamico con l'ambiente, la realtà. La forma è data, oltre che dalla logica interna del suo farsi, dalla necessità di un riferimento non descrittivo ma connotativo, alla lettura critica delle contraddizioni di questa società. Per questo vorrei sottrarre il mio lavoro dall'uso esclusivo e limitativo degli schemi e dei circuiti normali di veicolazione e di fruizione, per collocarlo all'interno di un rapporto dialettico più ampio e diretto. Anche per questa ragione realizzo sul posto

Piazza San Leonardo, Verbania Pallanza, 1974

le mie sculture-intervento, non più monumenti né oggetti ornamentali dello spazio pubblico, ma azioni critiche attorno all'uso della scultura, oggetto e soggetto per un rilevamento critico della condizione umana nell'ambiente e nella città (non considerata come semplice contenitore o spazio-pretesto per una esposizione ma campo di intervento e di lavoro). Gli interventi hanno il significato e la volontà di sollecitare una lettura nuova dei rapporti tra le forme spaziali e dei nostri rapporti con esse; nella loro provvisorietà non è secondario ciò che rimane anche "dopo" (percezione del processo creativo, della sua incidenza e proiezione nel tempo) come segno di un evento, densità di una assenza. Le sculture-intervento non sono infatti né definitive né stabili, si pongono come presenza provocatoria nello spazio vitale e organizzato della città, dichiarazione che il lavoro "artistico" non ammette più di essere relegato soltanto ed esclusivamente in "spazi deputati" (...).[3]
[1976]

1.3 *Che cos'è l'avanguardia?*
Storicamente il termine ha coperto fatti diversi che avevano, come elemento comune, l'aspetto di ricerca e quello di indagine delle strutture linguistiche che, a tutt'oggi, copre un'area ancora più eterogenea con orientamenti molto contraddittori. Ma quello che mi interessa è dire cos'è per me il termine "avanguardia".
È ricerca, sperimentazione, capacità di produrre dubbi, insinuare incertezze, ipotizzare campi e strade nuove, transiti "impossibili"; agire nel flusso dei problemi, cogliere il germe progressivo della conoscenza nel farsi del momento storico.
Nel campo dell'arte forse - dico forse - riconoscere limiti, confini, perimetri storici, metterne in discussione il ruolo senza negarne la ragione della pratica quotidiana né mortificarne le motivazioni che storicamente ne hanno determinato l'esistenza; accettare la contraddittorietà della sua funzione.
Da parte degli operatori (critici ed artisti) conquistare una dimensione e un comportamento dialettico.
Uscire dall'egocentrismo borghese e assumere un comportamento culturale problematico riconoscendo il valore del lavoro degli altri e il limite del proprio; superare gli schemi, le formule, le catalogazioni...; agire con la propria pratica, e non solo con essa, contro la riduzione della scoperta a formula o stereotipo formale, cause prime del deperimento di ogni conquista della conoscenza.[4]
[1977]

1.4 *Appunti di lavoro. Martinafranca '79*
L'azione di ogni artista è dimensionata dal proprio specifico ambito linguistico. Fare scultura è uno dei diversi modi di parlare dell'uomo, della sua condizione: della storia e della vita, del suo presente. È un modo per interrogarsi sul



Via Cavour, Martinafranca, 1979

passato riflettendo sul presente. È un modo di proiettarsi utopicamente nella fantasia, nel futuro.
È usare le mani, toccare la materia, modificarla, organizzarla, trasformare la mano in mente, pensiero fatto di pietra, cemento, sassi.
Fare scultura è un modo di godere, di amare. Toccare è uno dei sensi dell'amore propri del corpo umano. È fisicità del rapporto con la terra e la sua dimensione esistenziale.
La scultura agisce lo spazio - ne modifica la dimensione e percezione. È una forma di azione erotica nello spazio.
Lo spazio è femminile, riceve e genera - produce, disponendosi, la sua nuova immagine.[5]
[1979]

1.5 Da *Il luogo della forma*
La pratica della scultura "edificata" con laterizi si appropria del mestiere del muratore (mestiere arcaico e moderno) e gode del piacere tattile dei materiali, degli utensili; esalta il senso del fare con le mani pensando l'uomo e il mondo dell'uomo.
L'idea plastica si manifesta nell'immagine dello spazio attraverso la volontà di trasformarlo. La scultura agisce lo spazio modificandone la dimensione e la percezione; dà significato nuovo all'ambiente; è una azione erotica. Lo spazio (il luogo) vitale della scultura è femminile: riceve-genera-produce la sua nuova immagine, altra entità (settembre 1980; scheda "Mercato del Sale", Milano).
L'arte è la traccia del suo farsi. L'arte è il passato, il segno dell'intervento: intuizione formata.
La lettura (fruizione) è opera archeologica, recupero del senso (significato).
La storia è impasto di cose, fatti; l'arte distingue il senso proiettivo, altro, nuovo, ciò che sarà, dovrà essere. L'arte lavora sull'utopico, ciò che *potrebbe* essere. Capire ciò che è - sarà - e dirlo nella forma adeguata è il lavoro dell'arte (1980).
La pratica manuale propria della esecuzione del segno-scultura produce una esperienza che si fonda sul rimando critico pratica-teoria-pratica ecc. La mano "ascolta" e "giudica" il processo.
Il disegno dell'idea comporta una pratica di ricerca attraverso l'immagine. Il disegno rappresenta un'idea prima di tutto; è l'immagine di qualcosa che dovrà essere: la scultura, l'oggetto fisico.
Il lavoro artistico si svolge nello spazio mentale dell'immaginazione, si proietta nell'ipotesi, pratica l'utopico. La esecuzione pratica del segno, il grado più alto dell'arte, ciò che resta, l'opera, ne è la traccia.
La ricerca del segno è il valore politico interno all'arte. La rimessa in discussione, la costruzione-ricostruzione di strategie formali, è l'elemento costitutivo del

fare. La regola è ripetizione. Nella ripetizione del segno è la perdita della sua ragione significante, la morte (1981).[6]
[1981]

1.6 Da *Note di lavoro*
(...) La lepre correndo nel maggese lascia le sue impronte, lascia il segno del suo passaggio - "modella" il terreno - suo malgrado. Lo scultore "modella", segna, lascia tracce, intenzionalmente, per dare altro. Lo scultore non fa la scultura perché essa si dia come fatto fisico chiuso, finito in se stesso - sarebbe, così, atto di morte - ma perché essa dia altro, conduca verso altro; trasmetta idea, concetto, pensiero (...).
La scultura combatte il vuoto costringendolo a una dimensione, essa si pone, presenza fisica, nella sua tangibilità materiale; dimensiona fisicamente lo spazio, è lingua dello spazio.
(...) Nella sua dimensione politica non è pratica di mediazione, strategia di governo, celebrazione - morte - è produzione di azioni destabilizzanti, provocatorie, spinta verso orizzonti e dimensioni nuove della conoscenza (...).[7]
[1979]

1.7 Da *Note di lavoro*
(...) La dimensione teorica del lavoro artistico consiste nella consapevolezza progettuale, nel grado di controllo del processo di formazione dell'idea.
Se la struttura linguistica dell'immagine si basa su un segno, connotato peculiare del singolo, l'opera si determina dentro il discorso politico che il segno rivela e comunica.
Il processo operativo, fare praticamente una scultura, comporta una conoscenza tecnologica e una capacità manuale strettamente connesse - e controllate - all'impianto linguistico-teorico.
La capacità di "ascolto" del processo di formalizzazione - il fare - comporta una disponibilità al *caso*, alla piccola (o grande) trasgressione formale, alla acquisizione del "suggerimento", quindi il controllo teorico: il residuo, ciò che non risolve nel singolo lavoro "ritorna", ripropone l'ipotesi, apre nuove possibilità (...).
La mano "legge" la terza dimensione, "vede" dietro, abbraccia la forma: "trasmette" alla mente la parte nascosta.
La mano agisce su due piani, quello sensitivo istintuale e quello razionale, culturale (1979-80).
(...) L'operazione artistica non è rappresentazione, illusione, è l'idea dell'oggetto dell'idea: l'idea a cui l'oggetto dell'arte (oggetto artistico) rimanda (1980).
Se l'arte diventa merce non si può affermare che diventa *sistema economico*. Se

l'arte è pensiero critico attorno al mondo essa non è sistema economico ma fa parte del sistema culturale del quale al pari dell'economia fa parte.
Se l'arte nella sua specificità è lavoro attorno al linguaggio la sua messa in discussione ("destrutturazione") opera nella crisi, è cultura della crisi, è proiezione verso l'utopico, è vita dell'incertezza (1980).[8]
[1979]

1.8 Da *Regensburg 1982*
1. Considero la scultura una forma di comunicazione in qualche modo eroica nel nostro tempo caratterizzato dalla tecnologia e dalla comunicazione visiva - TV, cinema, foto, ecc. Ritengo il lavoro fatto con le mani una specie di difesa - e un attacco contro chi non ne tiene conto - della dimensione sensibile del corpo umano.
2. La scultura non ammicca, non allude, la scultura non sta ferma in sé stessa; la scultura *è* forza fisica e materiale; richiede movimento fisico per essere guardata, letta, fruita. Il segno plastico si impone, "ingombrando" lo spazio, produce sommovimento interno: il culturale e il materiale umano ne è coinvolto. La scultura - la mia scultura in particolare - fa percepire lo spazio, l'aria, l'ambiente come un corpo caldo sul proprio corpo. Essa dilata la sua presenza oltre la dimensione formale, nello spazio circostante determinando una connotazione altra, nuova del luogo. E il nuovo è la vita (...).[9]
[1982]

1.9 *Note di lavoro*
La natura dialettica dell'arte richiede una penetrazione estensiva del senso e della qualità dello spazio e del tempo umani e una comprensione delle ipotesi, della storia e dei progetti dell'uomo. L'arte deve venire alle prese con il "conflitto" operativo dell'azione e con le scelte necessarie per la definizione di una forma significante. Il presente è in movimento, il processo degli eventi si modella in una forma. L'opera spinge a formulare domande riguardanti la vita, ci aiuta a "vedere", a percepire la morte del passato nel tentativo di immaginare un futuro possibile.[10]
[1984]

1.10 *Annotazioni, giugno 1985*
Scultura. Organizzare una forma solida, significa dare forma ad un'idea.
Comunque l'idea è idea dell'uomo e del suo rapporto col mondo, del suo possibile sviluppo, della possibile evoluzione.
L'arte è anche concetto morale della vita. In tale senso il lavoro artistico interroga la realtà quotidiana e la storia dalla quale tale realtà deriva. Si sviluppa attorno all'interrogativo.

Städtische Galerie, Regensburg, 1982

Pensare il mondo dell'uomo per chi vive in una parte del mondo, come la nostra parte mediterranea, comporta scelte faticose, difficili. La principale consiste nel riconoscimento e nella utilizzazione dei valori storici per dare la forma e il senso dei nuovi significati possibili. L'altra difficoltà deriva dal rischio sempre presente di essere risucchiati nell'idea della non possibilità a superare i grandi valori del passato: di lasciarsi prendere dal calore materno della nostra storia senza riuscire a scoprire la bellezza acerba, rischiosa, del nuovo corpo che viene definendosi davanti al nostro cammino.
Ripiegare verso l'alveo della grande cultura madre mediterranea per superare le difficoltà della crisi di valori del nostro tempo contemporaneo richiede la capacità di collocare al posto giusto i modelli del passato. Il nostro mondo è mondo di ideologia e modelli. La crisi è sospensione della certezza e l'ipotesi possibile è la risposta.
L'immaginazione del nuovo possibile è una forma di riorganizzazione del segno plastico e del suo senso.
La scultura lavora sullo e nello spazio materiale, fisico. La sensibilità plastica si muove nel materiale avvolgente dello spazio culturale e storico, rilevando il senso del presente e indicandone le nuove possibilità e qualità.
Come un corpo di uguale peso specifico si muove in un liquido.
Nel tempo della comunicazione e della produzione elettronica la percezione, la consapevolezza del punto di appoggio, del senso del tempo presente come *momento* dinamico - passaggio -, denso spesso di qualità germinante, rende alla scultura il senso profondo della speculazione attorno alla conoscenza; la percezione fisica del tempo, la sua qualità estetica.
Il luogo dell'uomo contemporaneo, la città, è caratterizzato dalla presenza meccanica della velocità. Il nostro rapporto con le cose è cambiato senza possibilità alcuna di ritorno. Solo la nostra immersione nella nuova realtà, estremamente mutevole, può produrre il nuovo culturale. La scultura può definire il senso qualitativo del nuovo urbano ormai esterno a tutto il territorio: non solo alla città tradizionalmente intesa.
(...) La grandezza della scultura greca non risiede tanto nella qualità formale quanto nel senso che lo scultore trasmette della sua consapevolezza del significato rappresentato e del suo scopo. Lo scultore non è artigiano, manuale esecutore, egli è soprattutto colui che, capace di controllare la materia necessaria a dare forma attraverso il processo della rappresentazione - esecuzione - all'idea delle cose sembra perdere il filo (senso) del significato: lo scultore pensa l'uomo e la natura come idea, di questi ci restituisce l'immagine significativa del concetto. Egli è l'uomo della polis, sua espressione culturale.
Il "modello greco" non risiede nell'altissimo livello espressivo dell'arte (della scultura),

Stollo, Greve in Chianti, 1997

ma nella cultura di sintesi, nella prassi della dialettica democratica. È in tale tensione creativa che la scultura, l'arte, trova il suo motivo di manifestarsi. Gli scultori greci hanno il motivo di dire, di fare per dire.[11]
[1985]

1.11 *Risposte a un questionario*
Con un certo grado di approssimazione sono pronto a rispondere: perché è un lavoro che mi permette di pensare liberamente prima di tutto; perché è un'attività che si svolge attorno ai motivi profondi del nostro rapporto col mondo; è infine un modo di leggere il presente e immaginare il futuro possibile (l'opera da fare), vivere sensibilmente il mondo degli uomini. Tutto quello che avviene attorno e dopo l'opera è qualcosa che appartiene agli aspetti sovrastrutturali, anche se formano il tessuto del sistema connettivo del lavoro artistico con la società civile, come la critica, l'informazione, il mercato, il collezionismo ecc. Perché? Probabilmente è un'attività che mi mette nella condizione di pensare, immaginare, disegnare, costruire un'idea - la scultura appunto - che si realizza con il lavoro manuale.
Che cos'è la qualità? Anzitutto il grado di inquietudine che l'opera riesce a suscitare in noi, ma aggiungerei subito che l'inquietudine è una delle conseguenze proprie della sensibilità educata. Direi anche che storia, economia e cultura producono e riproducono concetti di misura e qualità. Per l'opera come tale, definito un ambito poetico e linguistico, parlerei di qualità quando i materiali e le tecniche definiscono la forma senza anteporsi al messaggio.[12]
[1989]

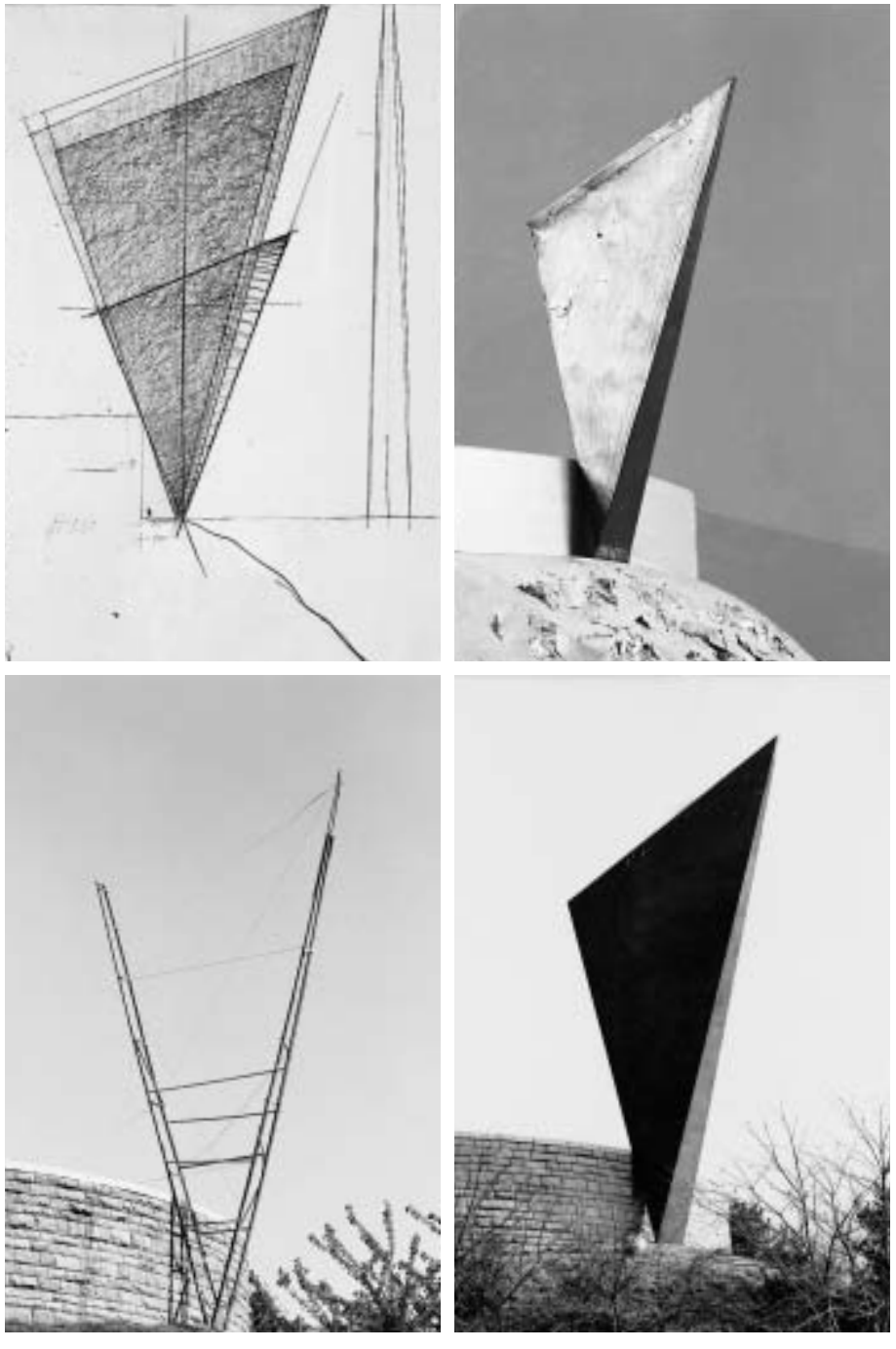
1.12 *Lavori in corso, Campigna, 1993*
Molti critici quando parlano del mio lavoro, pur facendo precisi *distinguo*, richiamano la Minimal Art. Io non sono d'accordo, non mi riconosco nell'arte Minimal, in quelle esperienze che muovono da presupposti molto lontani dai miei. Nel mio lavoro non c'è tanto una preoccupazione formale, quanto quella di produrre attraverso la scultura una comunicazione forte che agisca sugli aspetti profondi del nostro stare, del nostro essere, del nostro vivere il mondo. Nel mio caso c'è un'evidente intenzionalità, un'evidente elaborazione finalizzata al *senso del dire* più che al *modo di dire*.
(...) L'artista è profondamente reattivo alle vicende, alle caratteristiche culturali e storiche del suo tempo. Le mie opere degli anni Settanta erano forse più dirette, derivavano da una spinta, da un'urgenza partecipativa più forte. Le *Barriere*, gli *Anticarri*, avevano qualcosa a che vedere con schieramenti o scontri ideologici, politici e culturali; avevano a che vedere con trasformazioni in atto,

violenze espresse e latenti delle tensioni che tali trasformazioni producevano.
A ben vedere quella violenza era meno pericolosa di quella attuale, era tesa da forti idealità, gli scontri si determinavano sulle ipotesi progettuali (...). Oggi la violenza è più estesa e più subdola, si manifesta in forme degenerative, per mancanza di scopo, per dispersione; tutto sembra essere alla deriva (eppure il momento è di formidabile creatività!).
I miei lavori di oggi li considero, li ritengo più forti perché meno dichiarati, meno urlati. Pur con notevole differenza tra i lavori degli anni Settanta e quelli di oggi, nelle mie sculture i rapporti interni hanno sempre avuto un forte controllo delle "armonie formali". Anche negli *Anticarri* il rapporto tra inserto di ferro e corpo geometrico di cemento ubbidisce a criteri di proporzione ed equilibrio formale. Anche nei lavori più duri non ho mai caricato la mia scultura di gestualità, semplice provocazione o pura azione. Certo oggi questo aspetto è più evidente, forse.
Scegliere il luogo pubblico, la dimensione urbana come campo del proprio lavoro artistico richiede un diverso modo di pensare l'arte, non una diversa collocazione. Questo lo andavo dicendo già nei primi anni Settanta, quando sulla spinta di certi fenomeni politici e sociali molti artisti si spingevano all'aperto

Djerassi Foundation, Woodside, 1987-1991

senza nulla modificare del segno, del proprio modo di usare il pennello o lo scalpello. Non si può rinnovare la nostra cultura artistica sostituendo le "madonne" con le "pasionarie", il crocifisso con la falce e il martello, Cristo con Che Guevara (...). Il problema è riuscire a trovare il modo nuovo, il linguaggio nuovo della modernità.
Non amo i giardini e amo poco i parchi; amo il paesaggio toscano. Quando mi sono trovato a fare sculture, in qualsiasi parte del mondo, mi sono sempre posto il problema del senso che aveva e che avrebbe avuto quello che stavo facendo. Parlando di parchi e giardini, diciamo che mi limito a costruire un segno del mio passaggio, una traccia intelligente, cioè umana. Non posso fare di più. Alla Fondazione Djerassi cercando di trovare un senso a quello che stavo facendo, feci molta fatica, soffrii molto. Finalmente decisi che soltanto appoggiandomi agli alberi, riconoscendo negli alberi una misura, un punto di riferimento sicuro, potevo risolvere il mio problema (...).[13]
[1993]

Djerassi Foundation, Woodside, 1987-1991



Kwachon Contemporary Art Museum, Seul, 1990

Il rapporto con il luogo e il processo di definizione dell'opera

2.1 *(Ambiente come sociale)*

L'ambiente urbano - spazi differenziati e pubblico non selezionato - sollecita e accentua le contraddizioni del ruolo dell'artista, provoca una visione del lavoro estetico diversa da quella dei circuiti privilegiati tradizionali, ripropone il rapporto di committenza da questi alienato, se in esso si interviene con l'intento di verificare la possibilità di un uso critico della scultura.

Le mie sculture sono prodotte a questo scopo, progettate appositamente per situazioni ambientali specifiche, costruite sul luogo (spazi urbani e gallerie d'arte) con materiali edilizi (ferro e cemento) in forme semplici ed esplicite e distrutte a fine mostra; si pongono come strumento di intervento temporaneo nella realtà, in un rapporto di interazione, per modificarne la lettura e l'uso consueto.

Non sono pensate come oggetti di abbellimento stabile della città, come monumenti, non illustrano o celebrano un evento ecc.; sono strumenti di provocazione, di coinvolgimento e rilevamento critico, richiamo e indicazione della condizione esistenziale presente, occasione di una discussione pubblica, collettiva.

La ricerca, l'approfondimento formale, i contenuti del mio lavoro, perciò, traggono ragione dalla volontà di partecipazione attiva, attraverso l'uso di questo specifico linguaggio, alla conflittualità del processo storico in atto.[14]

[1976]

2.2 *Nota: Disegnare la scultura*

La lettura del processo di rappresentazione procede con lo svolgersi del pensiero della cosa da rappresentare e dà struttura rinnovata a convenzioni formali capaci di rimandare allo spazio fisico, reale del luogo.

Il disegno raccoglie la superficie bianca del foglio dentro una riga di matita o un "sistema" di righe; lo spazio si configura nella mente dello scultore come volume-materia inattraversabile dallo sguardo: oggetto che impone il giro intorno, stimola l'immaginazione del nascosto, suggerisce l'attraversamento, avvia la spinta necessaria al movimento fisico, azione necessaria a compiere il percorso.

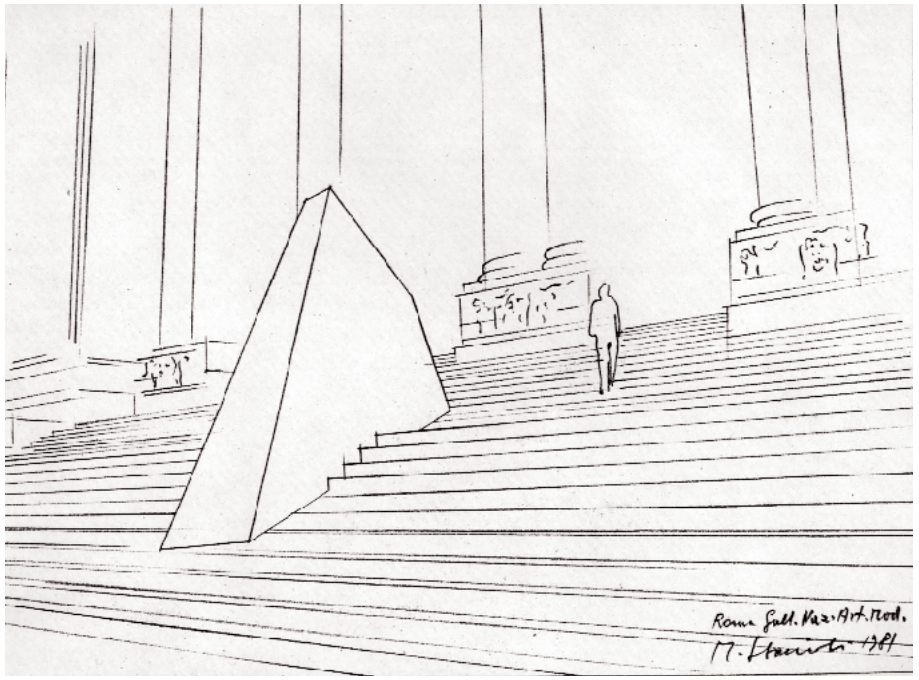
L'oggetto, il suo volume, la materia costitutiva del segno-scultura, rimangono nel disegno una superficie: ammiccamento e citazione; solo la convenzionalità della rappresentazione grafica resta fatto concreto.

Disegno, rappresento l'oggetto che non è, disegno ciò che *potrà* essere e che sarà diverso, necessariamente: il segno plastico - la scultura - non è, è solo l'idea rappresentata; il materiale e lo spazio non sono tangibili, il disegno è la loro rappresentazione: registrazione di una ipotesi, elaborazione di un dato intuito dentro un sistema di comunicazione.

Il lavoro muscolare della mano con lo strumento della rappresentazione controlla l'intenzione, definisce la comunicazione della ipotesi. Nel lavoro grafico si sviluppa la definizione interiore dell'idea. La scelta è interruzione, altro lavoro nel lavoro: analisi teorica e sintesi; sospensione riflessiva, passaggio verso la speculazione (...). Penso lo spazio nello spazio; e la mente si muove, come nell'acqua un corpo di eguale peso specifico galleggia, in un movimento sopra-sotto, destra-sinistra: il moto è continuo come il tempo. La scultura è statica, l'idea della scultura formata è dinamica - intellettualità.
La fotografia è la traduzione in immagine sulla superficie della carta di un luogo specifico, reale. È un'altra cosa rispetto a ciò che rappresenta, ma rimanda, inequivocabilmente, con specificità e quantità di segni di riferimento riconoscibili - altezze, larghezze, dimensioni, linee -, all'oggetto dell'immagine.
L'idea della scultura - corpo fisico - si sviluppa disegnando "contestualmente" sul foglio tracciato dal corpo (del luogo) rappresentato; il rimando al contesto è mentale, ma guidato dalla lettura visiva, memorizzata dalla foto. Il lavoro creativo definisce il segno, la sua forma, sul corpo culturale dell'immagine, si immerge nella sua fisionomia: la ricerca non si risolve nel segno, nell'oggetto, si fonda quindi sulla relazione segno-contestualità.[15]
[1981]

2.3 *Il "segno della scultura"*
L'oggetto dell'arte - la scultura - intervenendo nel contesto culturale quotidiano "non deputato" si denuda degli orpelli rituali dei tradizionali luoghi espositivi e rivendica il diritto e la ragione della sua presenza nella vita pubblica quotidiana.
Il "segno della scultura" intervenendo nella città ripropone la questione fondamentale della qualità estetica della condizione umana. La scultura si pone in qualità di segno critico - provocazione - per una diversa lettura e fruizione dell'ambiente, interrompendo la quiete dei consueti itinerari visivi quotidiani, insinuando dubbi, sollecita risposte, impone il problema del rapporto estetico dell'individuo con la qualità dell'ambiente e della vita quotidiana.
Il piacere del fare con le mani - pensare - peculiarità dello scultore rivendica e afferma una presenza attiva nel collettivo culturale, sociale, politico. La scultura con la sua concretezza materica esalta il lavoro e l'azione della fantasia nella dimensione fisica della vita; concretizza l'azione utopica della trasformazione (...).[16]
[1980]

2.4 *Note di lavoro (1971-1981)*
La scultura combatte il vuoto costringendolo a una dimensione, essa si pone, presenza fisica, nella sua tangibilità materiale; dimensiona fisicamente lo spazio, è lingua dello spazio (...).



Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1981

Possedere criticamente la dimensione dello spazio pretende consapevolezza tattile. Il pieno e il vuoto si danno nella fisicità della organizzazione della materia, la mano segue la mente che a sua volta agisce sentendo - rispondendo - la mano, la percezione fisica della materia; la mente (dello scultore) agisce seguendo i bisogni e gli impulsi derivanti dalla esigenza di conoscenza, dal desiderio di avere, possedere le cose nella loro pienezza significante. La conoscenza (la forma è dimensione della conoscenza) permette alla mano di rispondere...
La scultura è ed è altro da sé: è in quanto atto fisico di esistere, ma è altro da sé in quanto codice, segno, significante. Trasmette altro da sé.
(...) La scultura si impossessa dell'esperienza tridimensionale, restituisce la dimensione estetica dello spazio. Agire con la scultura equivale a una azione generatrice di nuove dimensioni (1979).
(...) La scultura vive in una relazione con l'ambiente, dà all'ambiente la sua immagine, la sua fisionomia espressiva. Si esprime compiutamente nella relazione-azione, altro da sé.
Scultura espressione erotica, relazione tra la forma plastica e lo spazio. Non si dà scultura senza lo spazio, senza una relazione qualsiasi con esso.
L'arte è un modo di fare critica del mondo; è pensiero espresso per capitoli globali (1980).[17]
[1982]

2.5 *Usare lo spazio come una pagina bianca*
L'ambiente sociale, i suoi livelli di scambio culturale e i materiali umani che aggrega sono la matrice motivazionale, le circostanze di produzione, stimoli espliciti o impliciti - che determinano la disponibilità personale e le capacità di resistenza anticorpi della poesia agli elementi contrari al "senso comune".
Lo spazio urbano e l'ambiente sociale collettivo sono accumulo di prodotti singoli. Lavorare artisticamente, nel senso del collettivo urbano, impone di usare la città, la campagna, l'*ambiente* come fossero la pagina bianca sulla quale si compone, attraverso il disegno, l'idea: si rivela l'immaginazione. Ciò consiste in un modo di pensare, immaginare idee-forma in contestualità estetica, esattamente come contestualità estetica è il foglio, bianco, giallo, rosso, nero, ecc. Cambia una cosa apparentemente di poco conto: il colore della carta non è più l'espediente di stimolo (uso la carta da spolvero anziché la carta bianca) supporto inerte dell'idea, disegno, dipinto, ecc., ma entra a far parte del gioco. Altra differenza: la città e l'ambiente in genere non sono come la carta un'astrazione estetica, o meglio una categoria estetica, quella formale: la città e l'ambiente sono dimensione estetica nella accezione totale che comprende costumi, economie, culture, ecc.

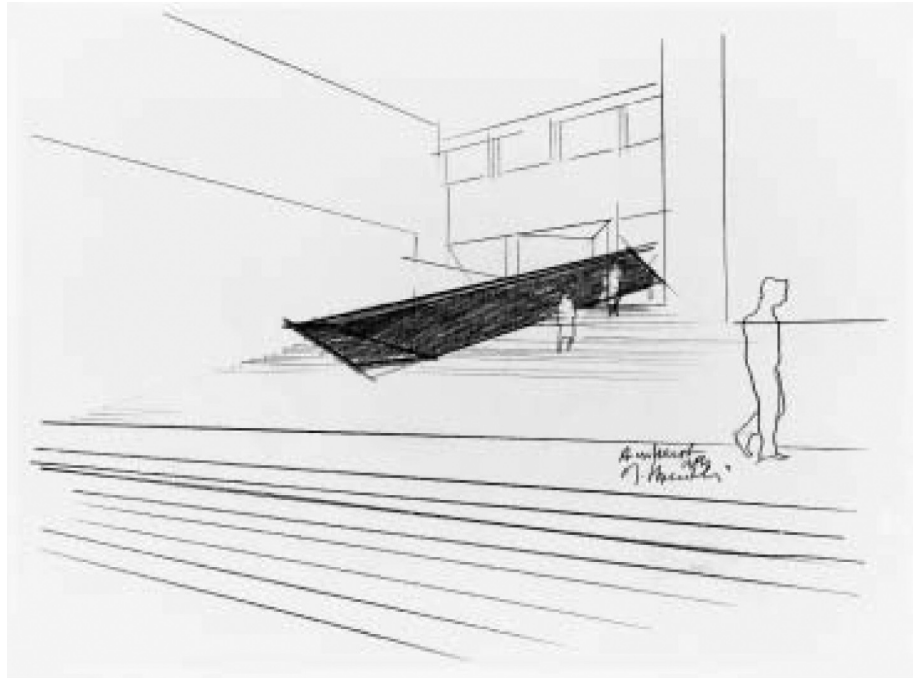
Studio Santandrea, Milano, 1975

Il foglio sul quale progettare, immaginare, modifica, cambia quindi il pensiero dell'oggetto (...) pensare l'ambiente è un pensare economico, tecnico, sociale, storico: un pensare politico: farei così, anzi, no, così (lavoro proprio della scelta politica...). L'artista-scultore pensa l'ambiente come foglio sul quale tracciare l'idea.
La conoscenza del luogo fisico deriva dal tipo di rapporto visivo che si stabilisce con esso. L'immagine che leggo deriva dal mio grado di cultura (accumulo di esperienze tradotte in teoriche possibilità altre...).
La diversità, l'inconsueto, il nuovo sono possibili socialmente - se entrano a far parte delle categorie del sapere collettivo, se non vengono perciò rinchiuse negli spazi privilegiati, protetti della mondanità, del privilegio (...) in questo senso sono la forza di penetrazione delle politiche del rinnovamento.
La condizione che può rendere la Città, il Territorio, il "foglio nuovo" sul quale l'idea, l'arte si determina come forma, deriva dalla assunzione del luogo dell'arte come luogo pubblico (...) dalla qualità, dai livelli culturali delle scelte politiche indirizzati non da stato di necessità e razionalizzazione dell'esistente, ma dall'immaginazione del desiderio di trasformazione: progettualità dinamica.
In tale senso il lavoro artistico entra totalmente a far parte organica del progetto

politico del cambiamento: è la forza - immaginazione - che governa la direzione del cambiamento alimentando le energie dell'utopico possibile.[18]
[1983]

2.6 *Tre sculture ad Amherst*

Costruire un'idea come costruire un edificio; pensare lo spazio della sua realizzazione materiale, come occasione di lettura e di ipotesi immaginative del contesto ambientale.
L'oggetto da fare si organizza e si dimensiona nella mente come cosa possibile in una immagine trasparente, sferica, materiale; ai suoi confini ci stanno le pareti dell'edificio, gli alberi, il cielo; il pavimento, il soffitto, le pareti (...). I particolari: i colori, i materiali, le forme descrittive come una ringhiera, una scalinata, lo stipite di una porta, una maniglia, una lampada, entrano, rivelandosi connotazioni forti, nella definizione qualitativa, formale e storica del luogo.
I segni plastici, le sculture, prendono forma, nel reticolo di segni sul foglio attraverso una rappresentazione per strati sovrapposti, si definiscono nei profili possibili e infiniti. La scelta della forma adatta e conseguente al luogo, impone una decisione ragionata, una selezione critica: l'oggetto possibile si libera di tutto uscendo dalle ipotesi come esce la farfalla dal suo bozzolo. Sul rilievo precedente, sulla lettura visiva contenuta nell'immagine fotografica - documento iconico e memoria visiva - l'immaginazione si distende con specificità di riferimento, organizzando possibili collocazioni, punti di appoggio, spessori, dimensioni, colori.
Disegnando, la traccia dell'ambiente offre i suoi segni, le coordinate formali classiche; la linea di orizzonte, le altezze, i profili. In questo dato imprescindibile il segno plastico si definisce relazionandosi per forma, dimensione, materiale, colore (...).
La forma dell'ambiente, del contesto ambientale, si offre come materiale della scena operativa, parte iniziale del lavoro plastico della scultura. Lo spostamento dei piani di lettura, le relazioni formali col nuovo segno modificano declinazioni e senso spaziale: il sensibile ambientale si ridefinisce nel significato, si rivela nella sua presenza attiva. L'ambiente non è più contenitore, è elemento strutturale del nuovo contenuto.
Edificare la forma trasporta nell'ipotesi, nell'utopico senso delle cose, dà significato profondo all'esistenza. Il lavoro è libero, il risultato è l'oggetto umano; un pensiero, una traccia intelligente; una pietra costruita nel tempo di un passaggio come un evento cosmico.
Un interrogativo, una sospensione del senso e una domanda: la meraviglia di essere nel tempo e nello spazio e di percepire la materialità, di viverne la possibile trasformazione.

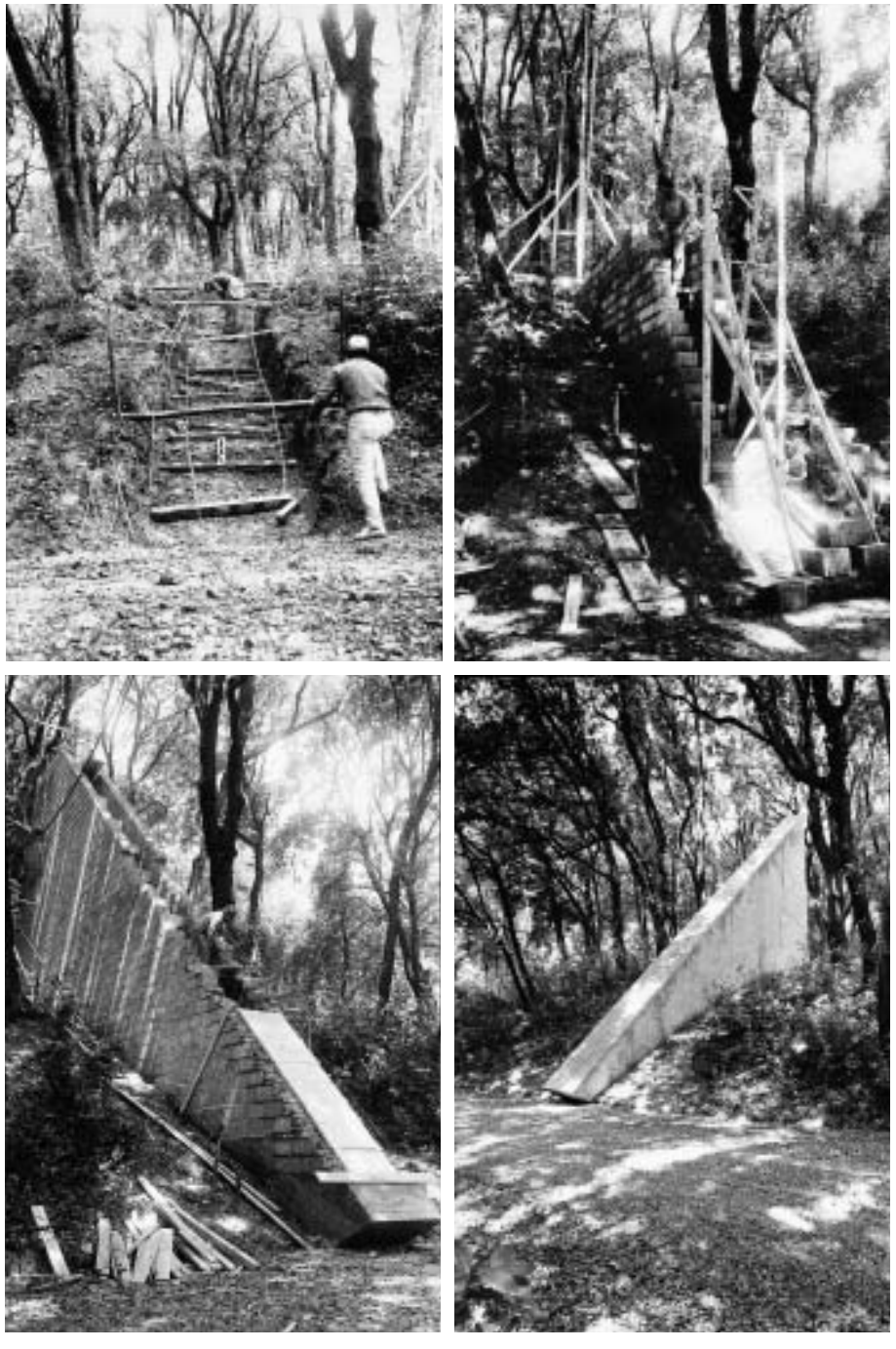


University of Massachusetts, Amherst, 1984

Tre sculture, tre forme sospese, segni tangibili sul percorso e nel luogo quotidiano: sospeso è l'attimo della decisione; la sintesi sospende il processo riproponendo la riflessione, il pensiero attivo della ipotesi (...).[19]
[1985]

2.7 *Scultura - Considerazioni autocritiche*
Equilibrio sospeso; traccia intelligente; idea costruita; questi i titoli possibili delle mie sculture di oggi: ma non uso titolare le sculture se non con la data e il luogo dove sono state realizzate.
Le mie sculture sono idee, forme costruite, edificate seguendo criteri edilizi, artigianali, stati critico-emozionali prodotti su di me da specifiche contestualità. Prima di decidere, selezionare possibili idee ho bisogno di visitare, risiedere, vivere il luogo fino a percepirne interamente dimensioni, forme, fisicità.
La scultura la penso, la uso come un segno, una sottolineatura, una traccia del mio passaggio - traccia umana in un luogo; la scultura come un segno intelligente, umano, appunto; in questi ultimi anni sono forme sospese, in equilibrio precario fra terra e cielo (pavimento e soffitto, luogo urbano o foresta).
La scultura è il segno di un contatto con un luogo, la sua storia, la sua forma: e il luogo è il luogo del segno, del suo motivo di esistere. Il contesto naturale, urbano o domestico che sia, lo vivo quindi come esperienza, plasticamente: la scultura nel luogo, come il segno del disegnare vive lo spazio del foglio: la scultura è pensata in riferimento a contestualità possibili e ad esse rimanda nel momento della sua forma realizzata.
Senza la sua contestualità, la forma, la scultura nonostante la sua qualità formale intrinseca diventa inerte, priva di forza comunicante.
L'opera è lettura e azione di trasformazione del luogo (luogo umano); la edificazione, la materia costituiscono i processi della mia azione, del mio fare e modellare alla ricerca del senso nuovo. La scultura si realizza attraverso il piacere dell'immaginazione di un possibile segno (oggetto-opera) da realizzare, del nuovo possibile da conquistare. La tensione del fare, il piacere tattile, fisico del processo operativo della mano pensante rimanda al piacere della scoperta della dimensione propria del fare intuitivo dell'arte; del nuovo possibile (...).[20]
[1991]

2.8 Da *Arte ambientale*
Tra la punta del pennino e il foglio si realizza un rapporto fisico determinato dalla volontà di trasmissione che si fonda sul riconoscimento della convenzione formale della scrittura quale mezzo di comunicazione. La punta del pennino svolge un'azione determinata dalla volontà di elaborazione di un pensiero visivo, si fa

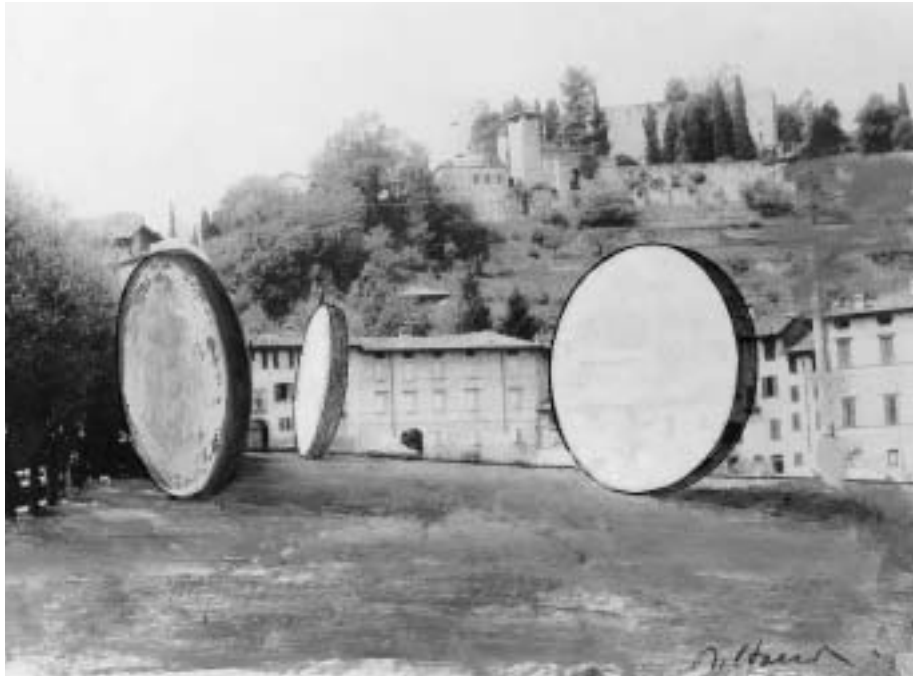


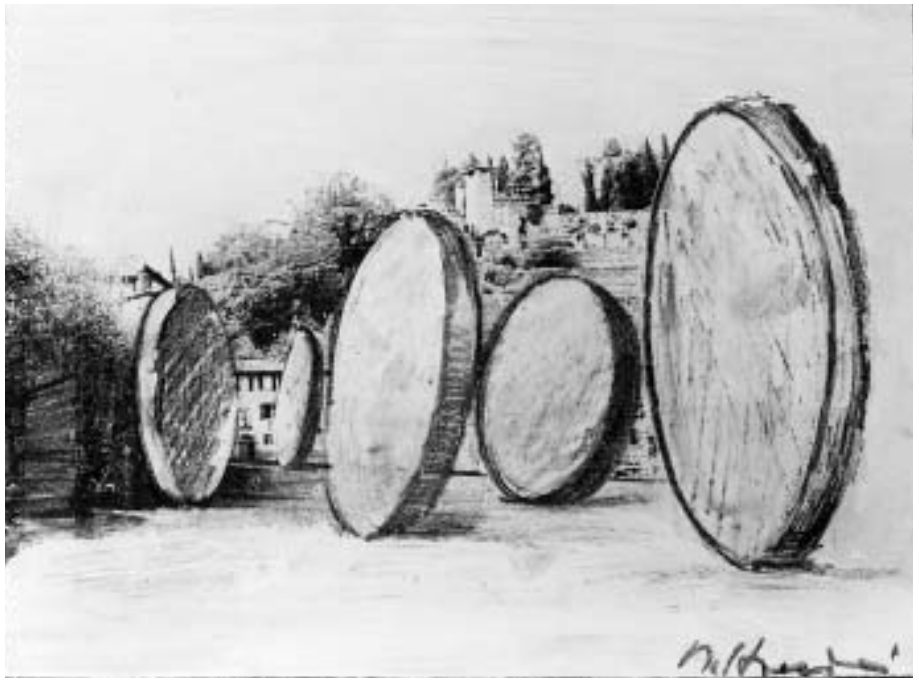
Villa Gori, Celle, 1982

strumento dello strumento del messaggio utile alla ricerca teorica della cosa che va definendosi nella mente, di una cosa che si struttura sull'esperienza vissuta in un luogo, sulle sensazioni diverse e motivate dalla specifica circostanza interna al percorso professionale dell'artista, dello scultore. Il rapporto fisico prodotto dal lavoro necessario alla comunicazione dell'idea della scultura, della sua analisi, della riflessione sulla sua esecuzione, è percepito dalla mano, come parte non esterna del fatto comunicativo, attraverso le vibrazioni prodotte dall'attrito col foglio.
Tattile, fisico concreto, certo, misura e controllo della forma-segno, il plastico si esplicita, nella sua qualità materica, nella quantità definita, intenzionale, dell'oggetto. La forma si motiva nella lettura sensibile dello spazio criticamente vissuto e si relaziona alla dimensione culturale della sua percezione; il segno plastico (la scultura) è quindi risposta critica intenzionale, volontà di trasformazione dello spazio percepibile, partecipabile; traccia e sottolineatura di un passaggio umano. La scultura non finge, non ammicca, la scultura è, con la sua presenza materiale, tattilmente verificabile, forza, personalità fisica diretta, esplicitamente interagente con l'ambiente: l'oggetto plastico non si risolve in se stesso, è parte oggettuale del luogo nella sua estensione e dimensione estetica. Leggere il luogo, il contesto, è infatti un pensare in estensione: dalla specificità concreta del posto, in un movimento sferico, all'insieme, alla condizione del presente, al dinamico agire del tempo (...).
Fare scultura è essere in un luogo, possederlo, sentirlo addosso, come il nudo caldo di un corpo. Visito il luogo con l'idea-scopo di una scultura da fare. Il piacere fisico che percepisco nello scrivere rimanda al piacere del fisico immaginario della scultura da fare: al piacere di un abbraccio pieno d'aria; aria da occupare col senso della vita. La scultura sarà (la penso), è (la produco), rimane (la guardo). Il processo, l'esperienza, si muove dal caos iniziale della ricerca di una forma, si poggia sul già fatto personale, e si proietta oltre, nel tempo che deve ancora venire, tensione del fare.
Tra il luogo (Celle) e l'idea, il nucleo formale si tende come una corda elastica, l'ipotesi si delinea graduale attraverso il lavoro nei diversi momenti (...) prende consistenza. Il parco è spettacolare, organizzato da un progetto, modellato centimetro per centimetro; da oltre un secolo questa natura è curata stagione dopo stagione, giorno dopo giorno. Una cultura del paesaggio tipicamente italiana (in particolare toscana) si manifesta nella posizione di ogni arbusto. Qui la cultura del paesaggio affonda le sue radici nella storia locale dal Medioevo ai nostri giorni. Qui siamo nella terra della misura, della forma dell'uomo protagonista, sensibile e razionale: terra di Masaccio, Donatello, Brunelleschi, Alberti, Leonardo (...). Su ogni centimetro di bosco, di terra, è passata la mano dell'uomo; la natura è corretta, non offesa e misurata al punto che risulta difficile, a volte impossibile,

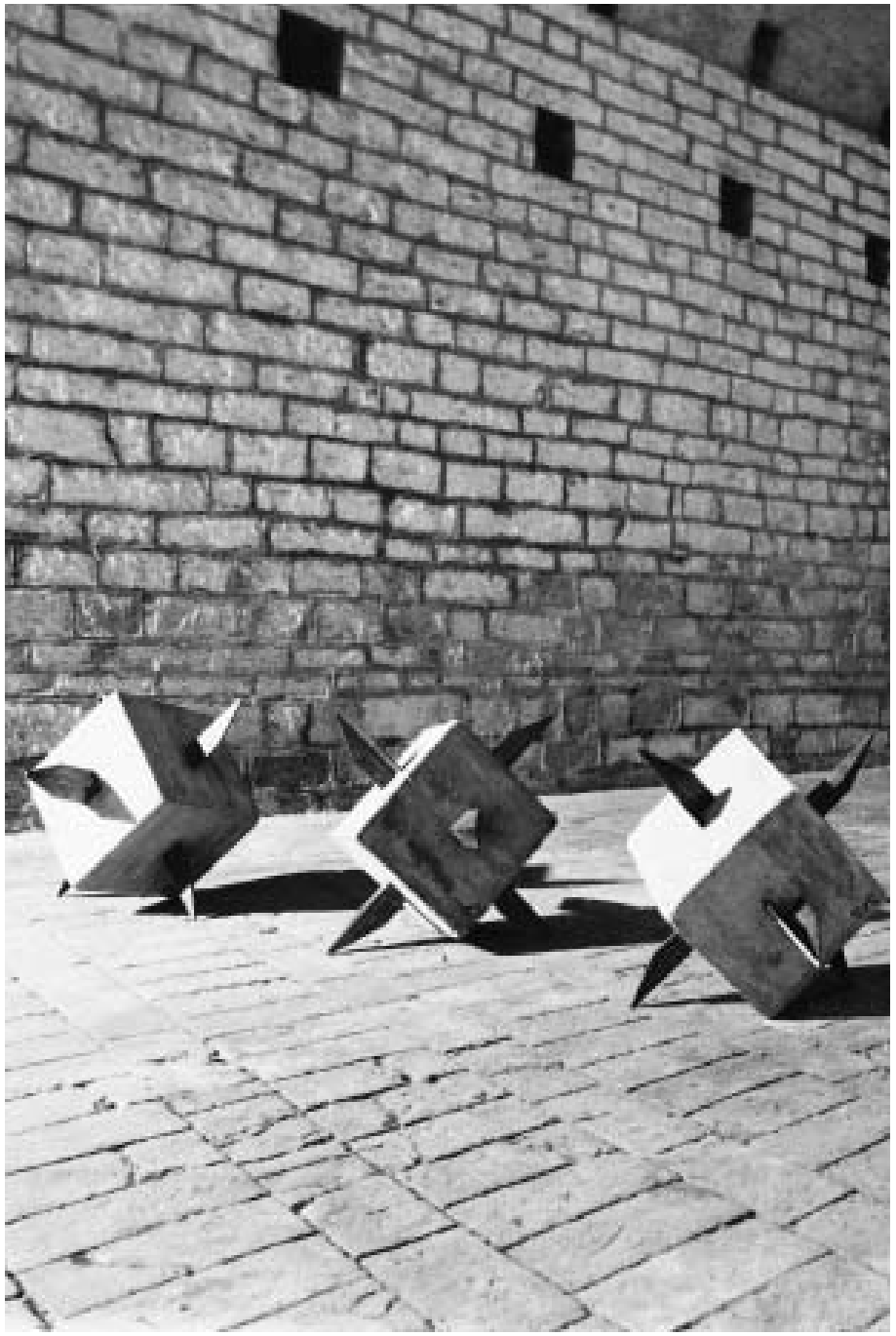
Fondazione Mudima, Milano, 1992

distinguere il naturale dal razionale. Le piante, prevalentemente mediterranee, sono solo in apparenza spontanee (piante esotiche testimoniano un'epoca, quella dell'eclettismo ottocentesco e i suoi tipici recuperi stilistici, del suo gusto, delle sue attenzioni, dei suoi interessi). Lo scopo e l'uso del parco sono dichiarati dai suoi connotati formali: dai percorsi, dagli edifici, dagli spazi. L'insieme si offre come una grande opera estetica (il paesaggio toscano è un'immensa opera di Land Art). Il mio lavoro artistico degli anni ottanta si colloca quindi in un contesto estetico, storico e ideologico estremamente definito nei suoi connotati formali. Un segno, una forma elementare qualsiasi, di materiale tecnologicamente moderno. Una forma costruita, edificata con le mani, pensata e progettata attraverso varie forme di misurazione e verifica del luogo. La scultura si compone di due parti: una esterna, esplicita, visibile, misurabile; l'altra interna, implicita, nascosta, leggibile dentro la terra, fra le radici degli alberi. Un segno unico, un punto. Il massimo di convergenza di energia; nessuna dispersione nella descrizione, nello sviluppo lineare, descrittivo di un segno. La scultura si affaccia sulla strada, ortogonale rispetto alla sua percorrenza, come una meridiana si alza verso l'alto, sotto le fronde degli alberi, e i profili laterali nel movimento, nello spostamento del passaggio scorrono verso il basso, verso l'interno, sotto la superficie di appoggio, oltre l'apparenza. Una lettura temporale, globale, una presenza forte come un sasso in uno stagno, come un suono nel silenzio (...). Tanti alberi, alti, scandiscono verticalmente lo spazio organizzando una rete di nervature architettoniche. Un insieme di soggetti naturali e una forma piena, unica, sola (...). Oggetto dell'idea, forma organizzata, costruita, edificata. Due materiali complementari nella nuova forma estetica del luogo determinata dalla presenza fisica della scultura: dialettica e interazione di due forze appartenenti allo stesso sistema cosmico. Unione fra due entità distinte, non similitudine o celebrazioni; bisogno e ricerca, ipotesi e fatto concreto; materiale di materiali primari, la terra originaria e il cemento (tecnologia moderna), manufatto modellato dal lavoro intelligente della mano. Interrogativo e sollecitazione di rapporti rinnovati, coscienti, dell'uomo con le cose.[21]
[1982]





Parco della Fara, Bergamo, 1993



Anticarri, Gubbio, 1973

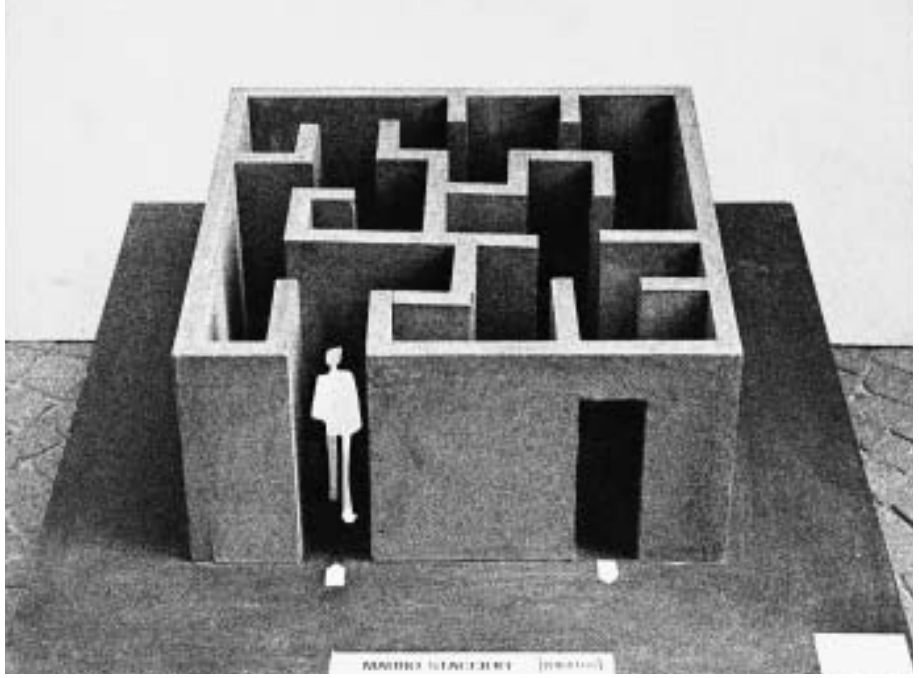
3.1 *Situazione-Ambiente: Progetto Minosse*

Il lavoro che presento alla Rassegna San Fedele 1971 consiste in un'idea ambiente "Situazione-Ambiente: Progetto Minosse".

Si tratta di un labirinto da realizzarsi con muri di cemento (blocchetti prefabbricati) previsto in uno spazio massimo di metri cinque con altezza dei muri che ne costituiscono la struttura di metri due e trenta.

Con questo lavoro intendo realizzare una delle parti più importanti e vitali della mia ricerca attuale: l'ambiente appunto. Ambiente-idea che coinvolga, che agisca in modo totale circondando l'individuo, costringendolo a vivere una situazione, a stabilire con essa un rapporto che non sia esteticamente di tipo aristocratico e tradizionale. Un rapporto diretto e immediato, quindi, dal di dentro dell'opera.

In questo caso (...) l'individuo entra di fatto a far parte del lavoro, dentro l'idea, vive gli spazi, ne sopporta l'oppressività, ne riflette o è portato a rifletterne la condizione. Stabilisce con l'elemento esplicativo più diretto e aggressivo, il gancio, un rapporto esistenziale - violenza e aggressività dello spazio della Città, della



Galleria San Fedele, Milano, 1972

Macchina, della Proprietà, ecc. - necessariamente critico: il rapporto non è soltanto ottico, ma ambientale, quindi coinvolgente in una totalità di relazione spazio-vita (...).[22]
[1971]

3.2 *Volterra - Sculture in città*
La città etrusca si spinge come uno sperone verso nord, seguendo l'andamento del colle. Nella parte più impervia e favorevole alla difesa, dove l'inaccessibilità è pressoché totale, i resti delle mura sono una testimonianza storica di pericolo e di volontà di difesa. Una teoria di pali neri fissati nel terreno, distanti pochi metri tra loro, allineati a formare un angolo retto con i resti delle mura etrusche costituisce l'indicazione e la sottolineatura di una condizione di violenza.[23]
[1972]

3.3 *Volterra '72 e Volterra '73*
(...) Nella mostra dello scorso anno, quando ho affrontato lo spazio della Piazza dei Priori (intervento che ritengo esemplare di tutto il lavoro), mi sono trovato di fronte a uno spazio architettonico che io, volterrano di nascita, mai avevo percepito per intero nella sua forza plastica, nella sua durezza architettonica. Il discorso sulla violenza, sulla prevaricazione, sulla situazione di esasperazione della condizione umana nella società tecnologica moderna doveva calarsi in uno spazio carico di estremo fascino storico, e, al tempo stesso, di una atmosfera mistificatoria da itinerario turistico: fascino che coinvolge in una sorta di rapimento fuori dal tempo e dalla realtà. Dovevo rompere questa situazione per ricondurre l'individuo, il visitatore alla condizione della realtà di oggi (dalle periferie al traffico urbano, dai tempi mentali delle catene di montaggio agli attentati al Viet-Nam ecc.).
Ho risolto l'idea con una barriera di elementi piramidali inclinati, che strutturalmente rompessero con ogni verticalità e statica volumetricità dello spazio circostante: sistemati in una linea diagonale "transitabile". Il rapporto idea-forma-materia-spazio di azione è stato fondamentale nella risoluzione del discorso che intendevo fare. Il pubblico poteva agire passando attraverso l'idea, scontrandosi con l'oggetto ostacolo, con la "condizione di barriera".
Per "Volterra 73" realizzo un lavoro sul Piano di Castello. Lo spazio è immenso, i monumenti presenti sono carichi di significati. La Fortezza Medicea, eretta come avamposto fiorentino dopo la conquista di Volterra nel 1472, è oggi un carcere di stato fra i più duri; reperti archeologici etrusco-romani-medioevali testimoniano la presenza di templi e palazzi, quindi di potenti. Una situazione di potere, di violenza e di privilegio in uno spazio storico e fisico illimitato: il panorama è

Sculture in città, Volterra, 1972

grandioso, in alto nel luogo più sicuro sta il potere, chi lo gestisce e chi lo protegge. Qui costruirò una forma semplice che sia evocativa e indicativa di questa situazione. Penso ad una piramide-cuneo a base triangolare culminante in una punta di ferro. Sarà inclinata molto sul proprio asse, come una grande freccia: indicazione e arma.[24]
[1973]

3.4 *Condizione città*
"Da una parte mi possono venire addosso, dall'altra non mi posso avvicinare perché ci sono le punte". Questo commento, colto durante la sistemazione dei pezzi in piazza Solferino, è un modo semplice e preciso di "leggere" il senso di questo lavoro.
Un graffio, una semplice sottolineatura di un necessario allarme, di una condizione di pericolo che coinvolge tutti. Una riflessione critica sulla propria condizione di individuo nella vita quotidiana.
Non inserimento dialettico con l'ambiente architettonico barocco, né inserimento estetizzante ma una presenza provocatoria.
Queste stesse sculture le avevo già presentate a Parma - piazza della Steccata - in una mostra collettiva. Questo intervento di Torino, che ho chiamato

Piazza della Steccata, Parma, 1973

"Condizione Città", l'ho presentato con un volantino nel quale ad alcune domande, le più ricorrenti in queste occasioni, ho risposto con un collage di titoli tratti dalle pagine di quotidiani italiani (gli stessi titoli li avrei potuti trovare in qualsiasi quotidiano latino-americano, statunitense, europeo...):
"Diletta Pagliuca seviziò a morte i bambini che avrebbe dovuto curare";
"Una donna morta nella ressa per poter comprare lo zucchero";
"Sanguinosa scorreria di due fascisti: grave una bambina ferita a rivoltellate";
"Sgomberate dalla polizia le case occupate da 284 famiglie, che subito si trasferiscono in altri alloggi";
"Strappare i patrioti cileni dai lager dei golpisti";
"Ferma risposta ai fascisti dell'arcivescovo di Torino".
"Condizione Città" come condizione quotidiana di sopraffazione, di violenza... di volontà di lotta, di scontro, di risposta.[25]
[1974]

3.5 *XXVII premio Suzzara - Arte e lavoro, 1974*
Ho scelto come campo di intervento Piazza Castello: uno spazio pubblico, che raccoglie in sé gli aspetti della vita collettiva cittadina, luogo di incontro,

Piazza Solferino, Torino, 1974

di feste popolari, centro della vita politica e amministrativa della città.
Il luogo è semplice, vasto, privo di presenze monumentali di rilievo. In questo spazio ipotizzo un intervento semplice ed elementare nella forma: un palo inclinato appuntito (o una teoria di pali?) in ferro, di 4-6 metri di altezza per 30 o 40 centimetri di diametro. Idea di barriera e di difesa, ma anche decisione di lotta, volontà politica, indicazione di una condizione (...) una sottolineatura, lo spunto per una discussione, una provocazione attiva, una riflessione sul nostro stato in una società, in un momento storico denso di pericoli reazionari ma pregno di tensione e di volontà politica di lotta.
Con il lavoro che propongo non intendo compiere un intervento estetico che abbellisca il luogo, non realizzo un'idea di monumento che esalti le lotte, che illustri vicende più o meno eroiche delle avanguardie politiche, delle masse popolari. Evito il racconto, la descrizione, l'immagine gradevole, consolatoria, "rivoluzionaria" come pugni chiusi, bandiere rosse, operai in sciopero, ecc. Intendo invece agire direttamente sulla mente, sulla capacità di ognuno di ricondursi ad un rapporto critico col reale, con le cose, e trarre da tale rapporto (nella fattispecie con la scultura-situazione che propongo) una sintesi conoscitiva e un impulso all'azione. (Sono convinto della presenza di questa capacità in ognuno, nonostante i luoghi comuni sull'arte: universalità, verosimiglianza, bellezza, ecc. che sono retaggio di una cultura di classe).[26]
[1974]

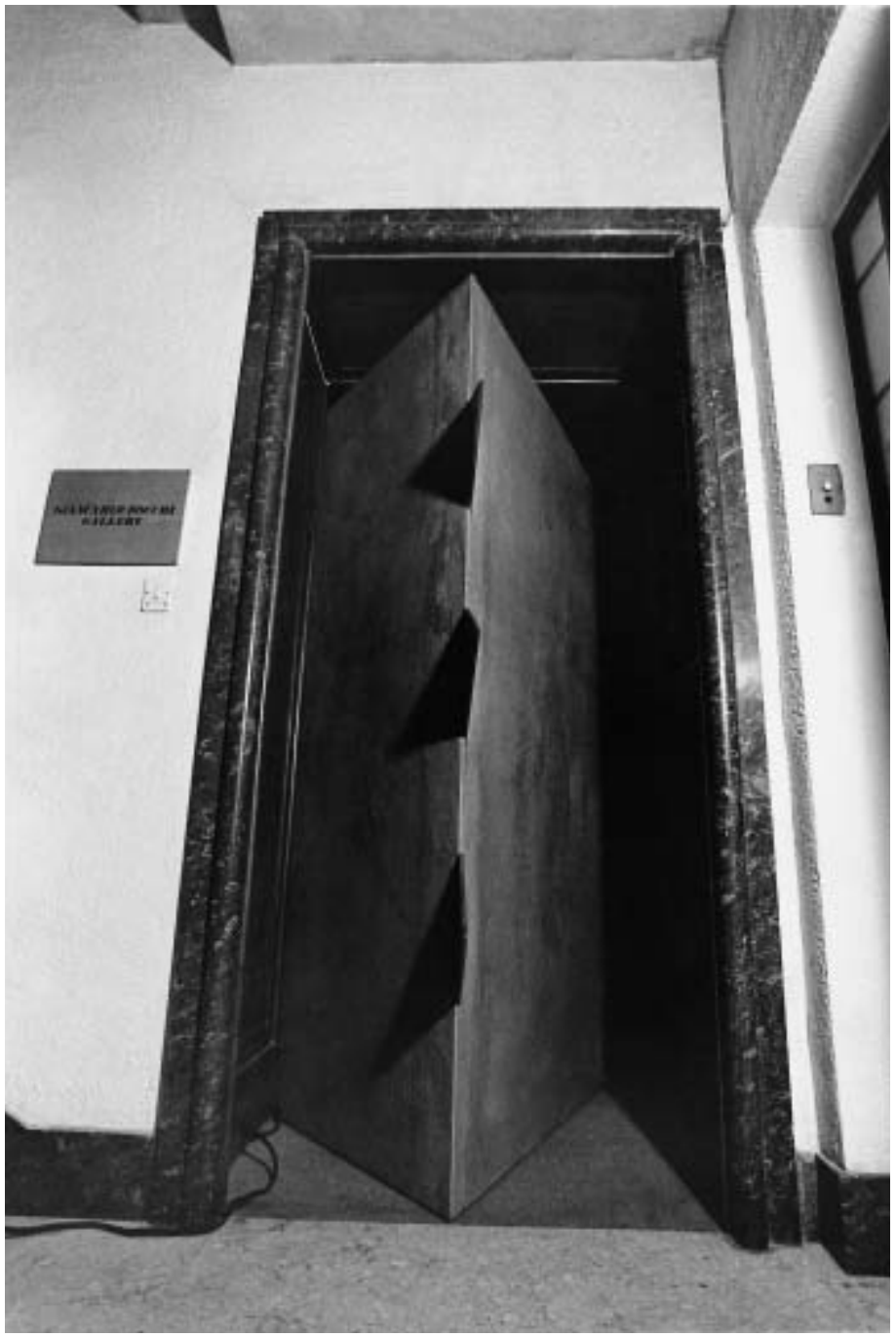
3.6 *Milano - Scultura Intervento*
Lo spazio ordinato, geometricamente regolare, tipico del solito luogo di esposizione e di incontri mondano-culturali, è svuotato; resta solo l'impianto-luce. Al centro della parete di fondo cementata, "modellata", è fissata una punta-lama verso l'osservatore.
Il contesto stesso della galleria diventa oggetto di significazione connotativa, respinge, non attira, coinvolge e costringe in una lettura critica dell'ambiente deputato all'arte.[27]
[Studio Santandrea, 1975]

3.7 *Milano - Scultura Intervento*
In questa scultura-intervento, contemporanea a quella dello Studio Santandrea, la galleria luogo di incontro e di esposizione è negata: un cuneo di cemento triangolare con tre punte-lama di ferro su uno spigolo ostruisce, respinge, vieta l'ingresso, provocando una reazione che fa procedere la riflessione critica sulle contraddizioni della produzione estetica e del suo consumo.[28]
[Galleria Bocchi, 1975]

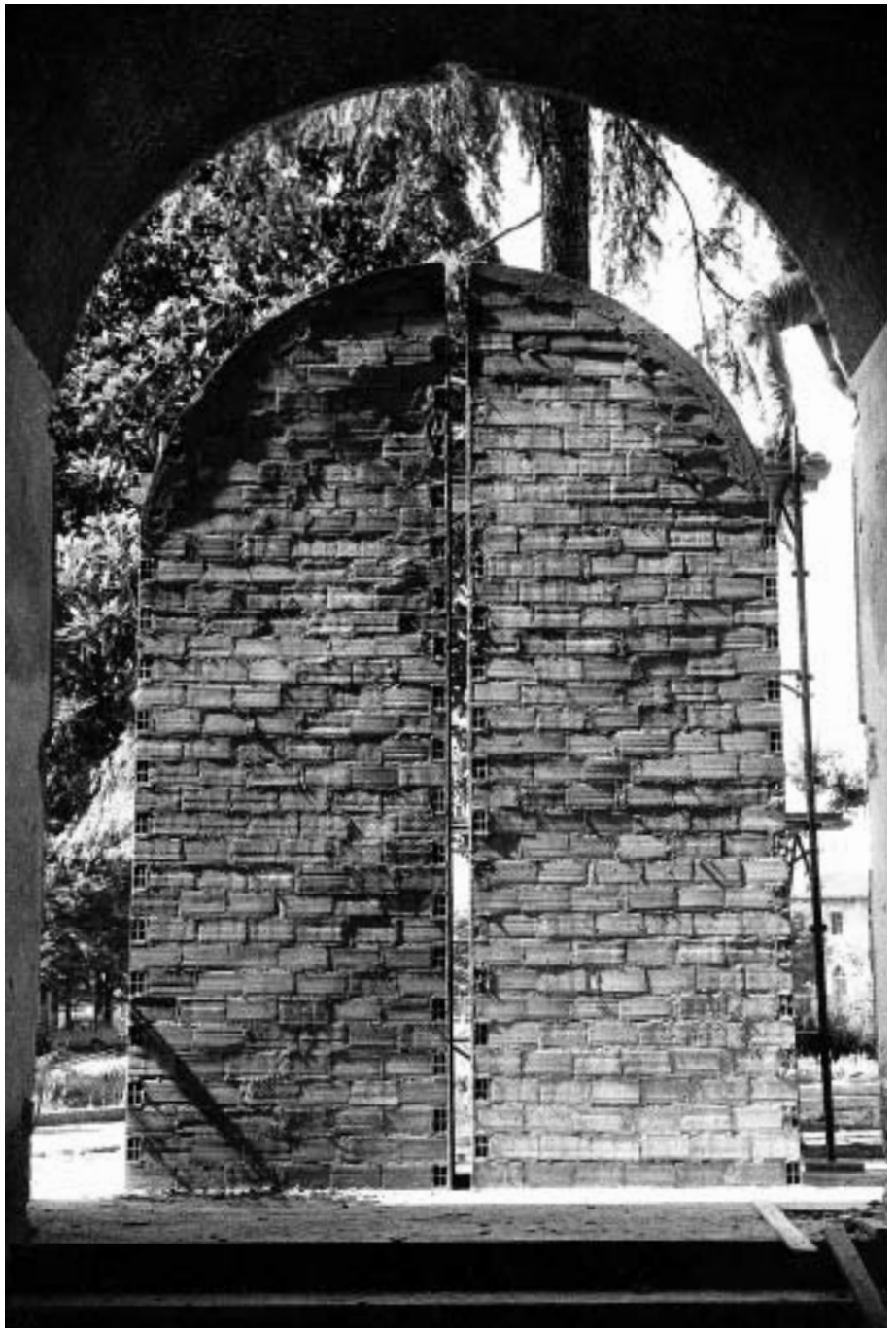
Piazza del Popolo, Suzzara, 1974

3.8 *Castello di Vigevano: lettura di un ambiente*
La porta di accesso al Castello (opera del Bramante) visconteo nella sua bellezza rinascimentale è svuotata del suo arredo naturale: la porta. Lo spazio formale prende corpo fisico, si apre (...) il segno del passaggio si offre come serena forma conquistata; monumentale, la presenza del segno plastico è in relazione ai processi ideativi e costruttivi.
Nel cuore della struttura muraria della torre, in uno spazio quadrangolare, coperto da una volta di mattoni, prende corpo, si modella "naturalmente" una forma plastica. Una piramide a base quadrangolare, a struttura piena, penetra lo spazio centrale, punta al centro della volta; germinazione formale, idea dello spazio nello spazio fisico della storia.[29]
[1977]

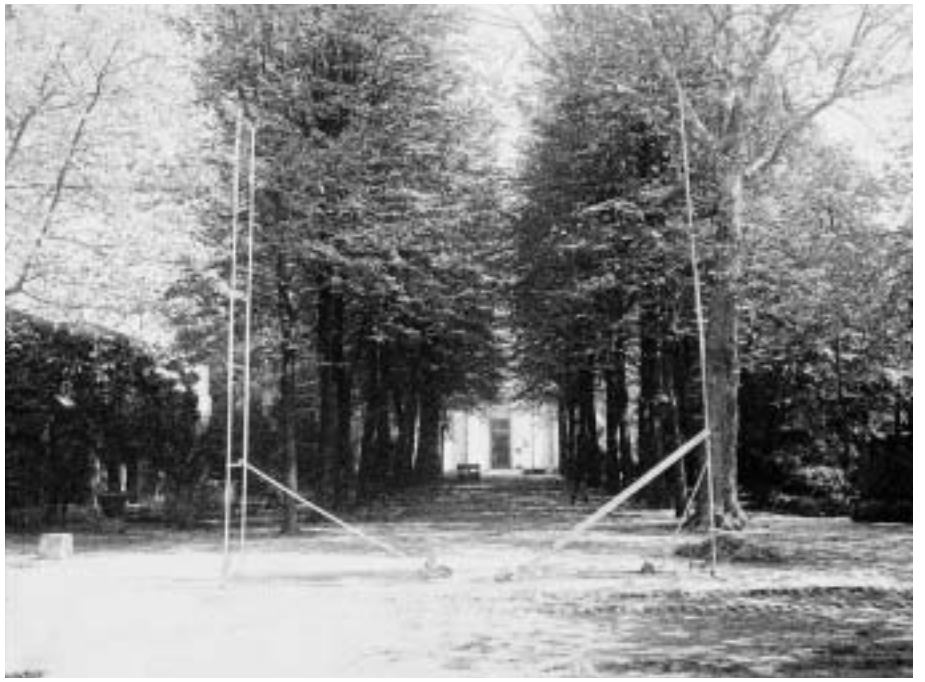
3.9 *Il muro della Biennale*
Il muro quadrangolare di cemento (cm. 800x120x800), costruito all'ingresso della Biennale di fronte al viale di accesso al padiglione italiano, con la sua posizione centrale impone a chi entra una deviazione dal percorso consueto; raccogliendo lo specchio prospettico del viale principale, ne nega la percezione visiva, costringe a compiere la fatica necessaria al superamento di un ostacolo per godere della fruizione dell'oggetto di interesse ludico-culturale: la celebrazione dell'evento artistico. Nel percorso opposto, verso l'uscita, chiude alla vista il mare, l'esterno, "impedisce" il ritorno.
Il lavoro progettato ed eseguito sul posto, con la sua presenza fisica e specificità plastica, è un intenzionale strumento di intervento critico nella contestualità ambientale: una provocazione e un'ipotesi per un diverso rapporto fruitivo con l'ambiente. La connotazione di segno fisico contestuale che la scultura assume si afferma come prodotto determinato dal rapporto con il luogo, da una sua lettura critica.
A tutto ciò non è estraneo l'interesse per la scoperta della "bellezza formale" della grande forma quadrangolare e quello, più sotteso, per la sua esecuzione. L'uso dei materiali semplici (laterizi e cemento) esalta l'edificazione, il senso del lavoro manuale, il piacere proprio della manipolazione libera della materia nello spazio, connotato precipuo della scultura. Quindi la sua elaborazione formale si fonda e si organizza, nella sua peculiarità, sullo sviluppo logico di una ricerca e della sua pratica, le cui premesse sono riconoscibili nel lavoro precedentemente svolto da un lato, e dall'altro sul rapporto dialettico - di conoscenza - con la situazione contestuale derivante da questo ambiente e dalle sue peculiari connotazioni storiche, naturali, sociali e culturali.[30]
[1978]



Galleria Bocchi, Milano, 1975



Porta, Castello di Vigevano, 1977



Muro, XXXVIII Biennale di Venezia, 1978

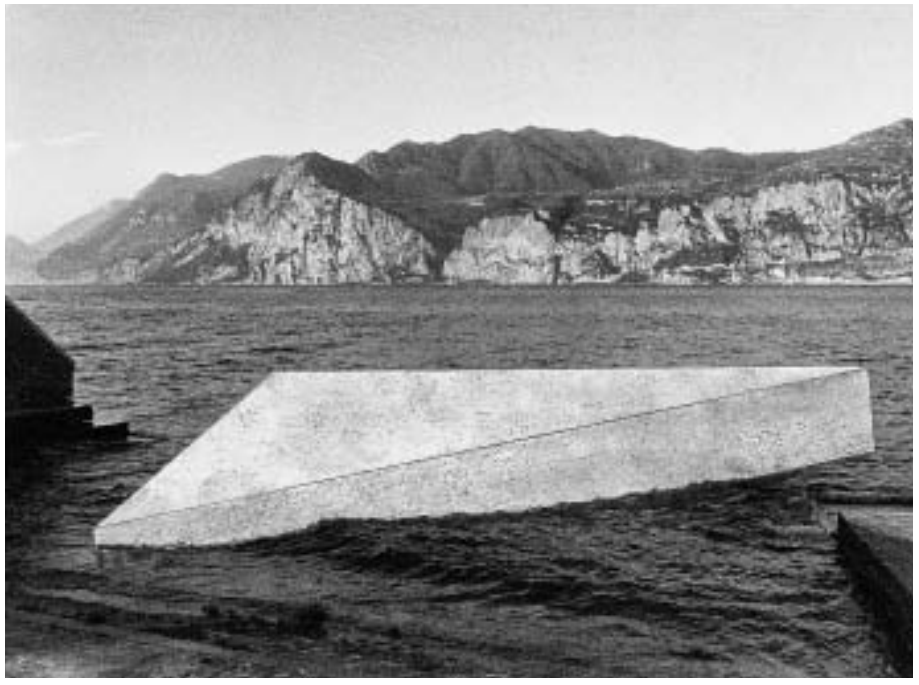
3.10 *Regensburg, 1982*

La scultura di Regensburg è stata disegnata ed eseguita sul posto, come faccio dai primi anni '70. Ovviamente la forma deriva da molti anni di lavoro, di ricerca sul segno plastico, sulla scultura e sui materiali.

1. Considero la scultura una forma di comunicazione in qualche modo eroica nel nostro tempo caratterizzato dalla tecnologia e dalla comunicazione visiva - TV, cinema, foto, ecc. Ritengo il lavoro fatto con le mani una specie di difesa - e un attacco contro chi non ne tiene conto - della dimensione sensibile del corpo umano.

2. La scultura non ammicca, non allude; la scultura non sta ferma in se stessa; la scultura *è* forza fisica e materiale; richiede movimento fisico per essere guardata, letta, fruita. Il segno plastico si impone, "ingombrando" lo spazio, produce sommovimento intorno: il culturale e il materiale umano ne è coinvolto. La scultura - la mia scultura in particolare - fa percepire lo spazio, l'aria, l'ambiente come un corpo caldo sul proprio corpo. Essa dilata la sua presenza oltre la dimensione formale, nello spazio circostante determinando una connotazione altra, nuova del luogo. E il nuovo è la vita.

3. Come per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nell'estate del



Fotomontaggio, Malcesine, 1983

1981, a Regensburg ho ritenuto importante costruire un segno elastico che si ponga, con la sua forte presenza fisica, materiale, sul percorso di accesso alla Galleria, - luogo di lettura e godimento estetico, di cultura - come un interrogativo, una emozione sospesa (l'arte oggi, deve lavorare sull'ipotesi, deve interrogare e interrogarsi, e in questo senso lo spazio pubblico, cittadino, in particolare la strada e l'ingresso di un museo, sono il luogo più idoneo a sviluppare tale lavoro nella direzione di un coinvolgimento che superi il circolo ristretto degli specialisti).

4. La forma triangolare realizzata davanti alla porta d'ingresso della Galleria d'Arte Moderna di Regensburg, in un equilibrio precario, poggia con due vertici; uno sul selciato della strada e l'altro sulla parete della facciata; il terzo invece è libero nell'aria e si spinge verso il centro dello spazio e verso l'alto.

I lati del triangolo misurano cm. 460x550x380, lo spessore è cm. 100. Il materiale usato è ferro, cemento e laterizio. La scultura è stata edificata - costruita - con la stessa tecnica con la quale si costruisce un qualsiasi muro di un qualsiasi edificio.[31]

[1982]

3.11 *Malcesine, 1983*

La piccola piazza, in leggera pendenza verso la riva, si apre improvvisa sul lago a chi vi giunge dalle strette vie laterali invitando lo sguardo alla osservazione del paesaggio grandioso delle montagne di fronte; dal lago la dimensione contenuta del luogo risulta un piccolo palcoscenico naturale. Il contesto ambientale favorisce la sosta, lo sguardo, il pensiero...

La scultura è collocata come un segno materiale galleggiante in posizione inclinata rispetto alla superficie dell'acqua e ne sfiora con la sua parte più alta la linea di orizzonte. Le linee di fuga della forma triangolare invitano l'occhio verso la spazialità ampia del paesaggio; vista dal lago la scultura prolunga la forma e lo spazio della piazza verso l'acqua. Il segno plastico si motiva e si colloca quindi all'interno di questo contesto urbano e ambientale determinandone significativamente una nuova connotazione.

La dimensione fisica della forma triangolare in una interazione continua col rinnovarsi del movimento delle onde e del livello del lago, che cambiano col passare dei giorni, del vento, col mutare delle stagioni, risulta una presenza materiale, solida, dura nella liquidità mobile, dinamica dell'acqua. Il flusso continuo delle onde sulla sua superficie, lo spazio intorno, diventano quindi parte della scultura, segno intelligente, forma di immaginazione tangibile del presente e del suo divenire.[32]

[1983]

3.12 *Campo del Sole, 1986*

Fondamentalmente sono partito dall'idea di dover fare una colonna dentro una misura 80x80x450, e quindi di non interferire sullo spazio esterno a questa misura. Ho cercato poi di trovare una forma che potesse in qualche modo avere una sua vita, ma nello stesso tempo si relazionasse al senso che le altre colonne andavano definendo. Alla fine mi sono reso conto che il rispettare una determinata misura, da un lato, e il lavorare in riferimento alla presenza di altri operatori all'interno di uno stesso progetto, dall'altro, ha determinato una sorta di organizzazione formale più raccolta in sé. Questa è una riflessione che ho fatto dopo, tuttavia mi pare evidente che all'interno del mio pezzo ci sia questa volontà, come di contenere la forma.

Ma questo è un dato tipico del tuo lavoro! Cioè fare il blocco della forma plastica in funzione di una maggiore chiarezza comunicativa, in rapporto al contesto di segni in cui tale forma si colloca.

È vero, però qui c'è una differenza abbastanza significativa. In questo caso la forma ha un carattere di natura più fortemente entropico, che tiene conto del fatto di andare a vivere, e a comporre, una forma collettiva. In altri casi la mia scultura si riferisce invece a una contestualità non condizionata dalla presenza di altri artisti se non attraverso segni plastico-architettonici sedimentati storicamente.

Il tuo lavoro quasi sempre si realizza attraverso forme geometriche dalle assialità manomesse, e per questo spaesanti. Qui il dato è anche particolarmente evidente con qualche accenno, mi pare, ad un'immagine simbolica primitiva...

Non ci ho pensato, ma è possibile che quello che tu dici sia una delle motivazioni di fondo del mio lavoro, ponendosi, come questa colonna si pone, il problema di una presenza fisica da un lato e significativa dall'altro, in forme semplici, elementari, primarie...

In qualche rapporto con i totem?

Il totem è un simulacro, la mia forma non è un simulacro. È un monolite in pietra serena... ecco, il materiale, piuttosto, è fondamentale per me, la sua fisicità. Questo anzi è stato uno degli argomenti che in questi giorni ho particolarmente dibattuto con i fratelli Borgia, con Pietro Cascella, con gli altri amici: valutare cioè quale fosse la forma migliore della "pelle" della scultura. Io mi sono convinto che la soluzione migliore sia quella di rendere immediatamente percepibile la natura del materiale, la pietra... Ma tu mi chiedevi della forma destabilizzata... Per me è molto importante la forma sospesa; nonostante la mia scultura abbia una forma controllata, si organizza attraverso una declinazione sospesa della razionalità. Razionalità concepita come uno strumento necessario per l'attraversamento continuo dell'irrazionale: un razionale da conquistare; la forma della scultura rimanda a qualcosa che è oltre, ancora da definire, da capire.

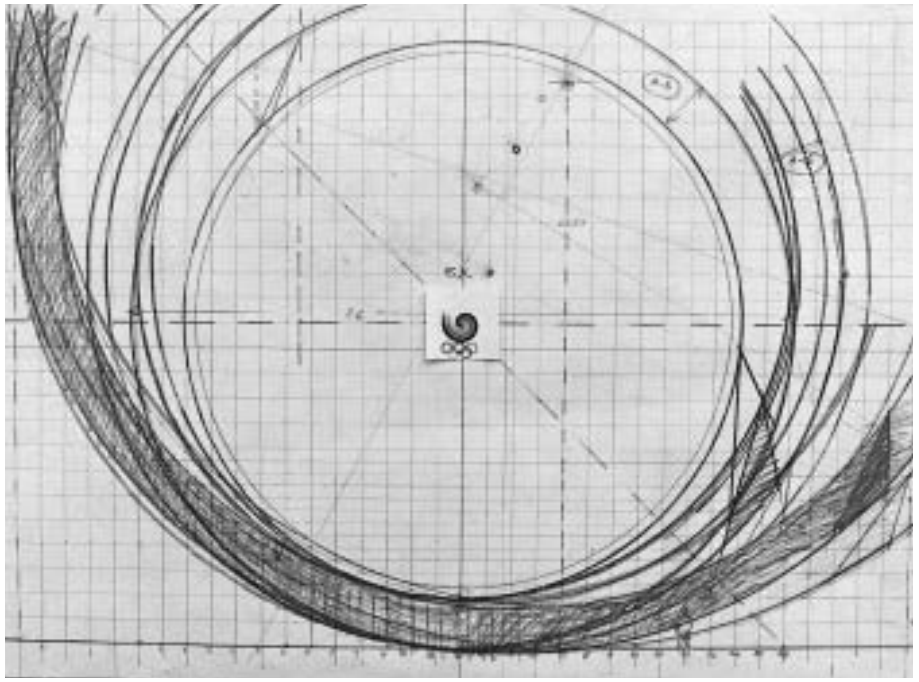
Campo del Sole, Tuoro sul Trasimeno, 1986

È un aspetto di ambiguità della scultura, questo...
Ma un'ambiguità che si può tradurre in qualcos'altro, perché il termine ambiguo presuppone una mancanza di chiarezza.
Forse di definitività più che di chiarezza...
No, non credo sia ambiguità... è un non categorico. Mi soffermo spesso a pensare al momento di sospensione: al passaggio tra il prima e il dopo, che corrisponde poi al divenire, al farsi delle cose...
Tu parli di sospensione della forma, ma vorrei osservare che un monolite come questo che proponi dovrebbe prevedibilmente dare una sensazione di pesantezza, di gravità, eppure avviene in realtà il contrario: si ha cioè piuttosto un'impressione di sospensione, di leggerezza pur nella concretezza della forma, di spaesamento quindi.
La colonna è un elemento nato per sostenere un peso: ho fatto una forma autonoma, una scultura; la colonna qui non deve sostenere niente. La soluzione formale della parte superiore favorisce lo scorrimento dello spazio plastico. Il piano inclinato conclusivo apre lo spazio interno della scultura verso l'esterno, il cielo...
Creando una sorta di piano di slittamento tra natura e scultura vuoi dire?
Sì, c'è uno slittamento, credo proprio di sì: fra segno e luogo.
Ma in certo modo mentale, manifestando così un'idealità che non è poi ideologia.
No, la mia non è ideologia, ma una proiezione immaginativa. Spesso la scultura tende a soggiogare offrendo la soluzione a certi problemi. Nel mio caso c'è il tentativo di sollecitare interrogativi, e, quindi, di mettere in azione l'energia, la sensibilità necessaria per dare risposte... non suggerite.[33]
[1986]

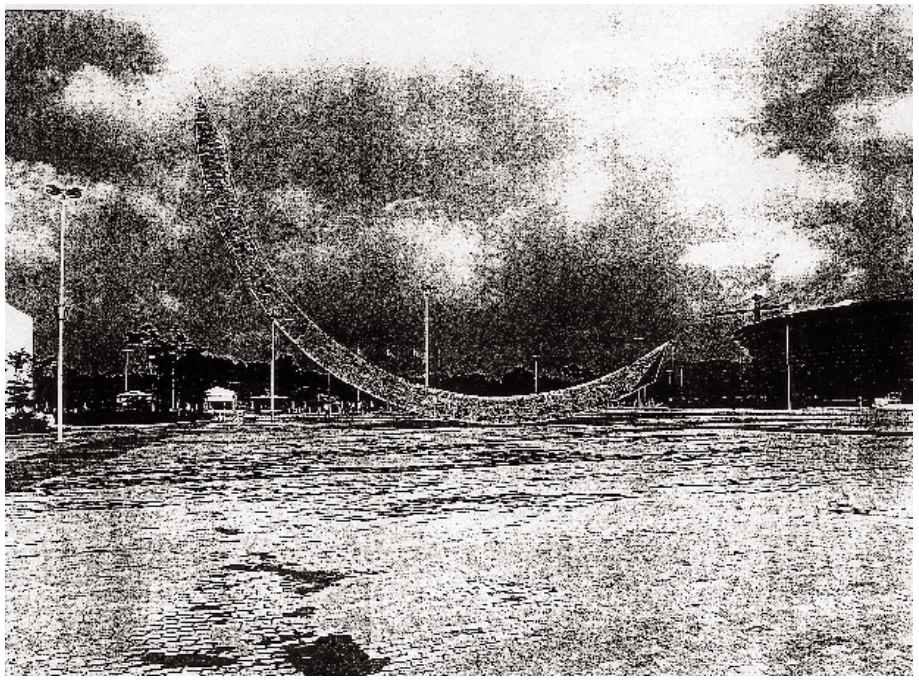
3.13 *Seul*
Mi muovo per il Parco Olimpico ormai stanco del caldo umido, della fatica del primo progetto, accantonato per motivi estranei alla sua qualità estetica, ai problemi tecnici; stanco dei rinvii, delle snervanti attese, tutto mi risulta estraneo. Ho lavorato alcune settimane e come mi accade sempre, nel luogo assegnatomi, fra l'acqua del laghetto e il pendio del parco, ho fatto il mio "nido". Andando su e giù per tendere le corde, fissare assi, fare fotografie, correggere, aggiustare la forma centimetro per centimetro mi "impossesso" del luogo, dei suoi connotati morfologici, formali, visivi.
(...) Ora, di nuovo, ricomincio, mi guardo intorno, cerco alberi, direzioni di percorrenza, punti di lettura visiva, scatto fotografie. Passo alcuni giorni, una settimana, mi convinco che devo ribaltare la situazione, individuare un luogo completamente diverso dal primo se voglio ritrovare l'energia adatta, la rabbia necessaria per dire una cosa. Accetto una sfida, una autosfida.
La zona del Parco dove ci sono i palazzi delle diverse discipline sportive indoor

Parco Olimpico, Seul, 1988

è nuova, anche fredda di tecnologia ingegneristica, di cantiere di attività. Gli spazi sono vuoti. Tra questi il più ampio, il più vuoto è il piazzale centrale dove si conclude il grande viale di collegamento tra il villaggio Olimpico e la città.
Incomincio a muovermi avanti e indietro, intorno... sotto un sole umido che stordisce, sull'ampio lastricato di cemento. Heran, la mia deliziosa interprete e assistente, gentile, paziente, risulta ancora più minuta; si sposta tenendo assi di misurazione allo scopo di ottenere nelle foto riferimenti sicuri che serviranno per studiare la scultura. Io mi comporto come il mio cane quando lo portavo in campagna: continuo a girare intorno per trovare il punto giusto dove fare la mia... "cuccia".
Verticale, orizzontale, alto, basso, lungo, corto, dritto, curvo? Allargo le braccia, è vasto! Allargo le braccia: ho vinto! Ho trovato la soluzione. Mi viene in mente mia figlia Giulia, la sua fatica di ginnasta, sempre in equilibrio fra perfezione dell'esecuzione e desiderio creativo, bisogno di risultato. Mi vengono in mente gli atleti sul podio con le braccia alzate e la loro esultanza.
La forma si apre, accoglie lo spazio, descrive il suo senso disponendosi in un movimento sospeso e la memoria ritrova frammenti di cose viste, esperienze vissute: il simbolo olimpico coreano col suo movimento ascensionale; un lavoro da poco realizzato in una chiesa di Milano: la selva di archi, la cupola, non sono una metafora formale del cielo?



Progetto, Parco Olimpico, Seul, 1988



Parco Olimpico, Seul, 1988

Parco della Resistenza, Santa Sofia di Romagna, 1993

Ho risolto l'idea-segno, il suo senso fisico, tattile: ho indovinato le relazioni con la rotondità degli edifici e la vastità del campo; il resto è lavoro di limatura, affinamento, calibratura di dimensioni, scelta di materiali, calcolo visivo, riflessione sui rapporti volumetrici e spaziali del luogo. Il resto è anche battaglia lunga. Ore, giorni, mesi, per vincere la guerra della realizzazione della scultura nel modo migliore, per rendere tangibile l'idea, il suo senso più significativo... e scopro una Korea senza Ginseng.[34]
[1988]

3.14 *Santa Sofia di Romagna, 1993*
(...) Dell'installazione di Santa Sofia sono, con timore, entusiasta. Ha del miracoloso che una piccola comunità esprima un gruppo di persone così determinate, così aderenti al problema dell'arte contemporanea - e dell'arte per la propria terra. Il progetto di realizzare un parco di sculture permanenti è in perfetta sintonia con i principi a cui mi riferisco col mio lavoro.
Il risultato lo ritengo molto corretto, o almeno perfettamente corrispondente alle mie aspettative. La presenza delle tre forme rotonde ha una precisa capacità di attivare, vivacizzandolo, lo spazio del giardino, di richiamare memorie di

Corso Italia, San Giovanni Valdarno, 1996

momenti archetipi della nostra percezione dello spazio, del movimento; chi non ha provato meraviglia e gioia vedendo girare una ruota? La ruota è un archetipo culturale, come il fuoco e il suo dominio; chi non prova stupore, incanto, davanti al fuoco?[35]
[1993]

3.15 *San Giovanni Valdarno, 1996*
Corso Italia: il segmento di un percorso, l'asse, la spina dorsale della città progettata settecento anni fa, il cuore della vita della comunità di oggi. Corso Italia come la Broadway di New York o di Kansas City o Bishop, la strada lungo la quale si forma la polis moderna con il suo daffare per vivere, con le sue fantasie progettuali: le aspirazioni alla realizzazione di un progetto migliore dell'esistente. Corso Italia aperto a Sud come a Nord, da dove si arriva, da dove si va. Una scultura aperta, disseminata, eppure costruita, modellata per misurazioni di equilibri plastici e formali; per gradi di avvicinamento al contesto ambientale urbano, architettonico, ascoltandone le pulsioni umane, i suggerimenti morfologici, tattili, visivi. Un percorso ripetuto, avanti e indietro: una strada aperta agli spazi esterni in entrata e uscita, in uscita e in entrata, di qua, di là... Da dove vengo, dove vado?!

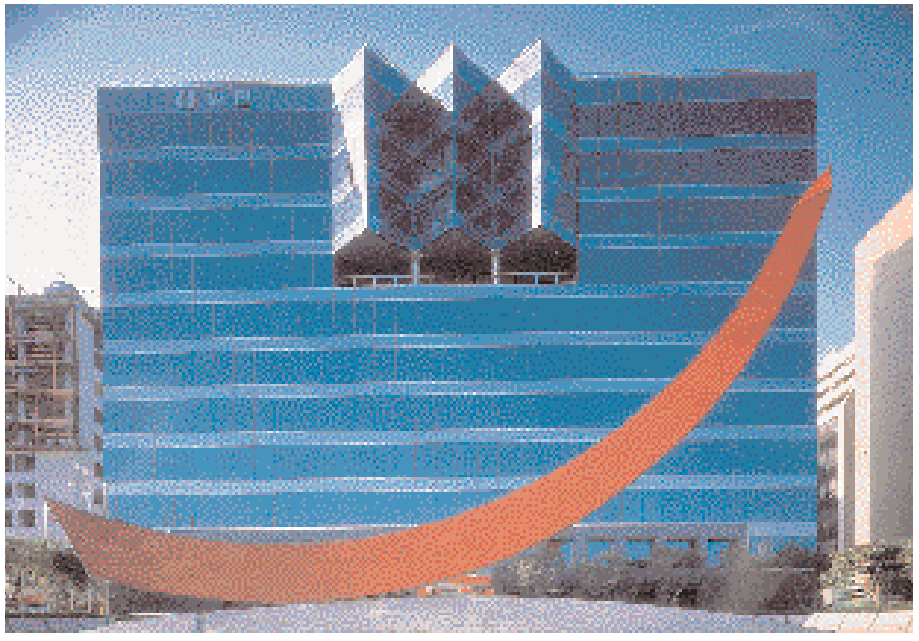
Ozieri, 1995

Cosa sono, perché sono?! Cosa faccio, perché faccio?!
Sono qui. E cos'è ora, qui? Penso cosa sarà una cosa, una scultura: cosa dirà e a chi dirà. E dirà qualcosa a qualcuno, e quello che dirà, se dirà, servirà? Perché e per che cosa.
Le forme sono sospese nella loro statica precarietà. È un presente precario, è il mio presente! Come l'attimo del tempo che accompagna il pensiero, la percezione dell'essere nel tempo, nel tempo degli uomini. Forme archetipe lontane, ma storicamente vicine, più vicine della luce, dell'acqua, del fuoco. Archetipe del progetto, della tecnica, ma soprattutto del possibile. Penso l'emozione della scoperta: il momento magico della scoperta del possibile realizzabile e mi corre nella mente l'impercettibile attimo della percezione di una scoperta, di un valore, come la vita in un filo d'erba, o l'emozione prodotta da un cucciolo d'animale che mi parlano di tutto il mondo vegetale, di tutti gli esseri viventi... e sopra di me, di noi, il cosmo, l'immensità del tempo e dello spazio.
E io, noi, con l'essere nel tempo e nello spazio e cercare il senso dell'essere e dello stare in questo breve, brevissimo segmento di spazio, di tempo di vita che ci è concesso di avere. Una scultura, un segno tangibile, quindi costruito, determinato dalla intenzione di dire, essendo nel tempo delle idee e degli uomini: dire, capire e sbagliare - attraverso una risposta possibile e quindi ricominciare, sempre, daccapo.

La bellezza del fare, il piacere tattile del materiale che rivela e determina la fisicità del corpo nel farsi/formarsi dell'idea.[36]
[1996]

3.16 *Scultura-Greve, 1997 (Stollo)*
Uno stollo, o stilo, una forma dettata dalle forme, e dalla storia, costruita di ferro e cemento rosso. Un segno sospeso nel cuore collettivo, tra la certezza del piacere di fare, di rendere visibile, tattile un'idea e l'interrogativo del suo senso nello stare qui in questo luogo, nelle sue misure, nella sua storia, tra le sue parole.[37]
[1997]

3.17 *Ozieri*
Cose remote, antiche, lontane.
Silenzio nero, materia geometrica. Transito intorno: il vento, come un liquido caldo sul corpo, conferma.
Intuisco, e le possibilità rivelano il senso di una cosa da fare: si definisce un'idea. Tre punti nello spazio parlante del luogo, un'esperienza, una idea costruita, tangibile, e tangente, di un passaggio.[38]
[1998]



Il-Shin Building Yo-I-Do, Seul, 1991

Rotonda della Besana, Milano, 1987

4.1 *La formazione e il lavoro dell'artista*

(...) Nella società contemporanea il rapporto dell'arte col suo uso si pone in modo molto nuovo: *qualità estetica della vita, dell'ambiente, creatività*, significano qualcosa di molto più ampio della pura e semplice qualificazione delle cose e dei luoghi umani.

Le implicazioni sono complesse, diverse dall'immagine che comunemente abbiamo del prodotto artistico. La definizione di "qualità estetica"- molto presente nel lessico quotidiano - ripropone l'attenzione non tanto sull'opera d'arte quanto sul suo motivo di essere, sul valore dell'attività creativa che nell'arte trova il suo punto di espressione più alto.

L'arte si manifesta innanzitutto come motivo profondo della comunicazione - da non confondere con la comunicazione visiva tout court - come speculazione attorno al senso del nostro rapporto col mondo circostante, con l'immaginazione, le cognizioni dell'essere, le utopie..., al pari della filosofia e della matematica oserei dire.

(...) La questione arte e scuola d'arte volendo discutere fuori dall'idea accademica, deve porsi preliminarmente come una problematica contemporanea di carattere generale e proprio per questo è opportuno, in qualche modo, ricondurre la nostra attenzione sui motivi che determinano la produzione e l'uso dell'immagine; sul contesto sociale e culturale nel quale il sistema dell'arte e l'attività scolastica sono organizzate e agiscono. Il luogo in cui un artista contemporaneo si può sentire al centro dei problemi, a contatto fisico con la nostra epoca potremmo indicarlo in New York e più precisamente il centro del ponte di Brooklyn. (Ma potrebbe essere Tokio o anche Mosca o il deserto del Sahara se a cavallo di una moto Honda).

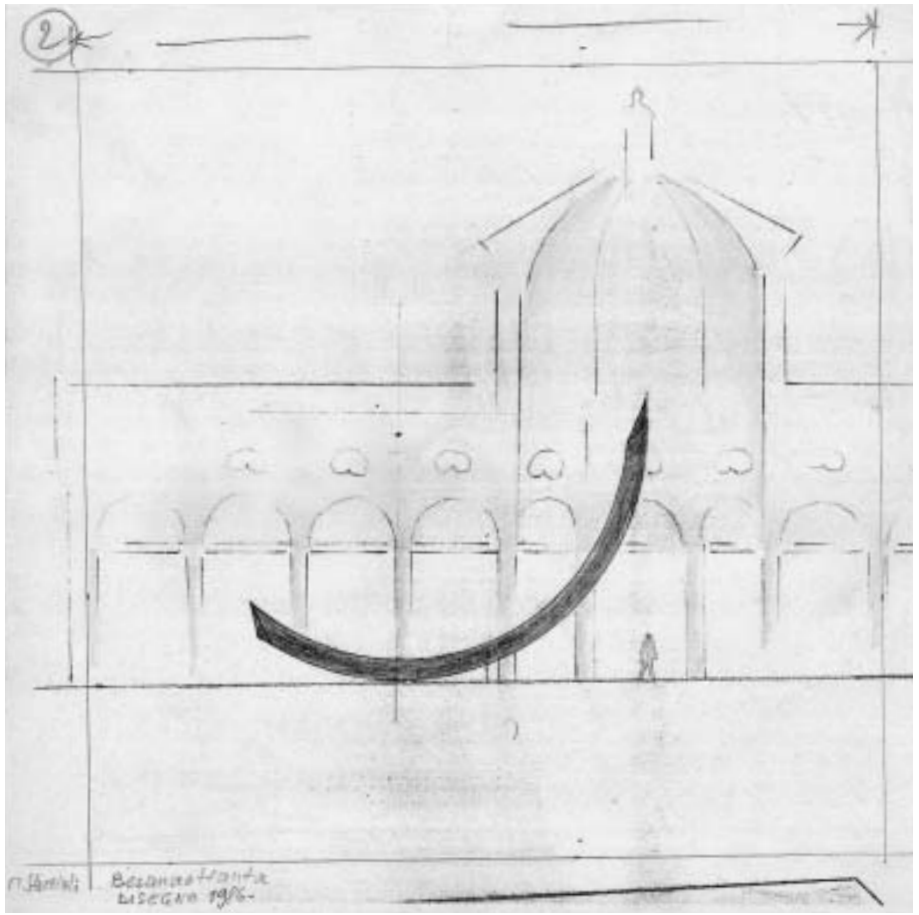
Cercherò di spiegare un attimo questa convinzione.

Chi ha la mia età - tra i 45 e i 50 anni - ha vissuto direttamente un periodo di alcuni anni come una cesura storica per quanto riguarda il rapporto dell'uomo e il suo ambiente la cui portata è ancora difficile da misurare. Ciò è particolarmente forte per noi in Italia dove abbiamo vissuto questo fenomeno con qualche ritardo, ma da un punto di vista critico mantiene integro il suo significato (...).

La diffusione generalizzata dei mezzi di trasporto, l'affermazione diffusa della tecnologia, dei mezzi di comunicazione audio-televisivi, oggi della computeristica... dall'altro capo del pianeta, da altri pianeti provengono immagini in tempo reale.

Le generazioni oggi adulte, trovandosi adolescenti nell'immediato dopoguerra, sono quelle che sono passate dalla bicicletta alla motocicletta all'automobile nel

volgere di pochissimi anni. Dalla vita sedentaria raccolta attorno al campanile, permeata di forti tradizioni, sono passate ad una vita movimentata, nomade direi, estesa su territori sempre più ampi, regionali, nazionali e internazionali.
I giovani di oggi - i nostri studenti e i nuovi artisti - trovano quindi davanti a loro una società in rapido mutamento. Gli studenti che frequentano le scuole d'arte hanno solo venti, trenta anni meno di noi eppure sono cresciuti con la televisione a colori, gli omogeneizzati, lo scooter, o l'utilitaria; si spostano senza problemi, da un capo all'altro del territorio nazionale e, mezzi economici permettendo, da un capo all'altro del globo. I bambini di oggi hanno giocattoli elettronici, in campagna come in città.
Le nuove generazioni, da un punto di vista culturale, si trovano nella condizione



Progetto, Rotonda della Besana, Milano, 1987

di avere una quantità di informazioni che le generazioni di cui dicevo hanno trovato disponibili soltanto in età matura - si pensi soltanto alla diffusione delle riproduzioni a colori disponibili per gli artisti. Se noi poniamo un attimo l'attenzione sulla forza che ha la televisione come mezzo di informazione visiva, su questo autentico miracolo della trasmissione delle immagini a livello interplanetario (abbiamo visto in diretta lo sbarco degli uomini sulla luna), allora credo che da un punto di vista cognitivo abbiamo materiali straordinariamente nuovi che intervengono naturalmente sul modo di pensare, di immaginare la forma, lo spazio, il tempo... Mentre qui parliamo, schiacciando un pulsante potremmo ascoltare le opinioni sulla nostra conversazione dei cittadini di New York, Sidney e Tokio in tempo reale. Il pensiero, quindi l'immaginazione, nell'attuale nuova condizione, ricevono certamente stimoli nuovi diretti e indiretti, condizionamenti espliciti e impliciti (...). Quindi il modo di pensare e immaginare il mondo deriva ampiamente dall'azione - aggiuntiva certamente ma forte di tutta una serie di elementi completamente nuovi pressoché sconosciuti soltanto pochi anni addietro.
Perché poco prima dicevo del ponte di Brooklyn? Chi è stato a New York una volta e ha avuto occasione di attraversarlo a piedi, sicuramente non si è potuto sottrarre all'emozione fortissima che il rumore-suono e lo spazio intorno producono.
Se invece di spiegare certe cose proteggendole dalle contaminazioni della contemporaneità noi portassimo gli studenti dentro quelle situazioni e poi, in riferimento a quelle li facessimo lavorare, probabilmente noi faremmo lezioni molto più interessanti e incisive di un anno intero di copia dal vero o di un anno intero di osservazione di capolavori storici quali sono una scultura lignea del Museo di San Matteo o un quadro di Piero della Francesca e così via.
Tra gli appunti trovo un'altra annotazione in cui dico: la migliore scuola d'arte non dovrebbe usare la matita o la creta, ma dovrebbe usare la filosofia o la matematica: solo un'idea critica delle cose umane dà senso al lavoro estetico. Le opere d'arte hanno senso se danno forma a un'idea immaginifica, progressiva del rapporto tra l'uomo e il suo mondo. La "forma bella" deriva dall'intensità del bisogno e dalla consapevolezza della comunicazione. Insegnare a pensare quindi, e analizzare i fenomeni umani prima di insegnare a rappresentare: ovviamente i due momenti non sono scindibili meccanicamente. Distinguo le due cose, separandole strumentalmente, proprio perché ieri qualcuno sosteneva che l'insegnamento dell'indirizzo artistico è insegnamento di genialità. Il termine che Toscano usava ieri di creatività ha fatto sorgere in me il sospetto che lo usasse nel senso di una concezione tradizionale, accademica, per cui la creatività deriverebbe dall'intuito. Questo nostro muoverci attorno agli aspetti sensibili, emozionali farebbe sì che la rappresentazione non richieda conoscenze sistematiche, quindi non strumentazioni atte a gestire progettualità. Se di intuitività

si deve parlare, penso si debba pensare a un'intuitività educata, colta, ma ciò è improprio. Credo più corretto parlare di disponibilità all'esperienza, alla ricerca, anche al *caso* come evento possibile dal quale attinge la creatività. Ma la creatività artistica non è istintuale, essa si poggia su sistematiche operative. Ogni artista si organizza un suo personale metodo di lavoro. Il convincimento che l'arte sia pura genialità è radicato in tutte le aree disciplinari e politico culturali.
Nelle nostre scuole le famiglie naturalmente scelgono insieme ai figli sulla base di stereotipi culturali dai quali derivano scale di valutazione che la società e la scuola offre loro. Del resto l'area culturale e politica della sinistra, in particolare dal '68 in avanti non è stata capace di impostare nuove forme d'uso e nuovi comportamenti rispetto al prodotto artistico. L'artista è stato usato anche da tutti i gruppi extraparlamentari nel modo più strumentale che si potesse pensare. Le immagini prevalenti prodotte dal '68 - salvo naturalmente il lavoro individuale - hanno ricalcato l'iconografia retorica deteriore del "realismo socialista" (pugni chiusi, bandiere rosse, ecc.). Ciò, purtroppo, dimostra l'incapacità avuta, nel non cogliere il momento di trasformazione, di cambiamento che il '68 nel suo assieme voleva. Proprio una nuova qualità estetica (non solo visiva peraltro) doveva passare, immaginando un nuovo mondo, un nuovo modo di stare nella società: questo problema doveva essere posto al centro delle attenzioni come elemento qualificante, non strumentale appunto.
Nel 1974-75 ero preside al Liceo artistico I di Milano, 1700 studenti, quattro sedi diverse, di cui una di indirizzo musicale, ebbene le discussioni vertevano spesso sul modo di adeguare la nuova arte alla nuova società che si andava rivendicando. In quello straordinario contesto ho sostenuto che dipingere un pugno chiuso non è diverso dal dipingere un crocefisso: oggi sono convinto di essere stato nel giusto; la sostituzione letterale del soggetto senza cambiare il modo di pensare lascia le cose al loro posto.
È più importante insegnare a pensare che non insegnare a disegnare, quindi. Un disegno ben fatto è sempre ottenuto dal motivo del suo essere prodotto. Un disegno significativo deriva dall'esigenza di rappresentare una cosa, l'esigenza di rappresentare una cosa produce il motivo del sapere rappresentare questa cosa: lo studio si fonda e si motiva sull'obiettivo da perseguire.
Il sapere disegnare è una possibilità espressiva che libera il desiderio di comunicazione; senza desiderio e bisogno di comunicazione non può esistere un artista, designer, architetto, ecc. Può essere, per dovere e necessità, un disegnatore di edilizia, un esecutore (...).
Il lavoro dell'arte e il lavoro culturale sono lavori di ricerca attorno ai significati, ai valori delle cose, sono momentanee verità non vincolate alle esigenze strumentali del mercato e della moda; sono momenti in cui l'utopia si realizza,

Rotonda della Besana, Milano, 1987

diventa esperienza riproponendosi oltre. Allora, in quel momento, gli artisti, gli intellettuali hanno il dovere di dire, dare voce alle loro scoperte, di esprimere quindi le adesioni o il dissenso senza timori: l'ignoranza operaia o borghese non è innovativa, rivoluzionaria! Resta ignoranza - non conoscenza. A questo punto il ruolo dell'artista può essere dirompente, e può essere politicamente attivo, nel processo di sviluppo e di cambiamento. Ma essere capaci di intervenire nei processi di cambiamento significa anche accettare il rischio della solitudine, il rischio del non ascolto; colui che lavora su un'immagine utopica, forte, di conoscenza nuova, opera una trasformazione del mondo; le opere d'arte, i segni plastici possono essere pietre costruite, come nel mio caso, o forme di un altro tipo, ma esse non potranno mai essere opera di mediazione. Certo il bisogno di ascolto è molto forte ma questo quasi sempre non c'è, o non è chiaro, quindi in questo contesto l'artista deve in qualche modo trovare il modo per navigare anche a rischio della solitudine. Questa è la condizione da un punto di vista operante del momento in cui si manifesta e si realizza il nuovo artistico; è la situazione oggettiva nella quale l'artista - e l'intellettuale - deve operare (...).[39]
[1984]

4.2 *La Biennale di Venezia*

(...) Il futuro della Biennale è nel ruolo di un'*Istituzione Politecnica Permanente delle Arti*. Il modello base sul quale lavorare è appunto quello di un istituto che funzioni come una sorta di sintesi tra una fondazione museale e un'università. Un'istituzione capace di produrre informazioni tessendo rapporti qualificati, in grado di offrirsi come punto di convergenza e sintesi di quanto accade nel mondo artistico internazionale.
La continuità delle attività garantisce di arrivare alle attività espositive sulla base di ricerche e studi non estemporanei, improvvisati a ridosso della scadenza biennale; garantisce un uso continuo, appropriato ed economicamente non dispersivo delle strutture.
Nella finalità deve esserci al primo posto, quindi, l'informazione, ma raggiunta attraverso momenti di elaborazione e ricerca altamente qualificata, di livello internazionale. A fianco del lavoro destinato all'informazione critica deve trovare spazio, in modo coordinato, la produzione artistica, museale, archivistica, documentativa, didattica etc.
I padiglioni ai Giardini, compresi gli altri spazi nella città, sono usati soltanto alcuni mesi ogni due anni, con grande spreco di materiali e di energie umane. Un'istituzione permanente può, differenziandone e programmandone l'uso, sfruttare proficuamente tutte le possibilità di utilizzo: mostre tematiche; seminari di studio; teatri di prosa; *stage* sperimentali; laboratori

speciali; studi periodici per artisti; produzione di materiale didattico etc.
La periodicità può essere mantenuta biennale ma solo nella differenziazione, per esempio, delle tematiche o degli ambiti linguistici della produzione contemporanea. Un'ipotesi potrebbe essere l'alternanza tra nuovi media e sperimentazione e mostre monografiche storiche e personali; con cadenza di tre o quattro anni potrebbe essere realizzata una "Biennale" dei giovani (superare l'attuale "Aperto" citazionista con un "aperto" nel quale il giovane possa dispiegare la sua ricerca...). Ma il problema qui non è quello di definire l'organizzazione, quanto ridefinire la funzione, lo scopo, la ragione di essere nel mondo contemporaneo dell'istituzione Biennale (...).[40]
[1996]

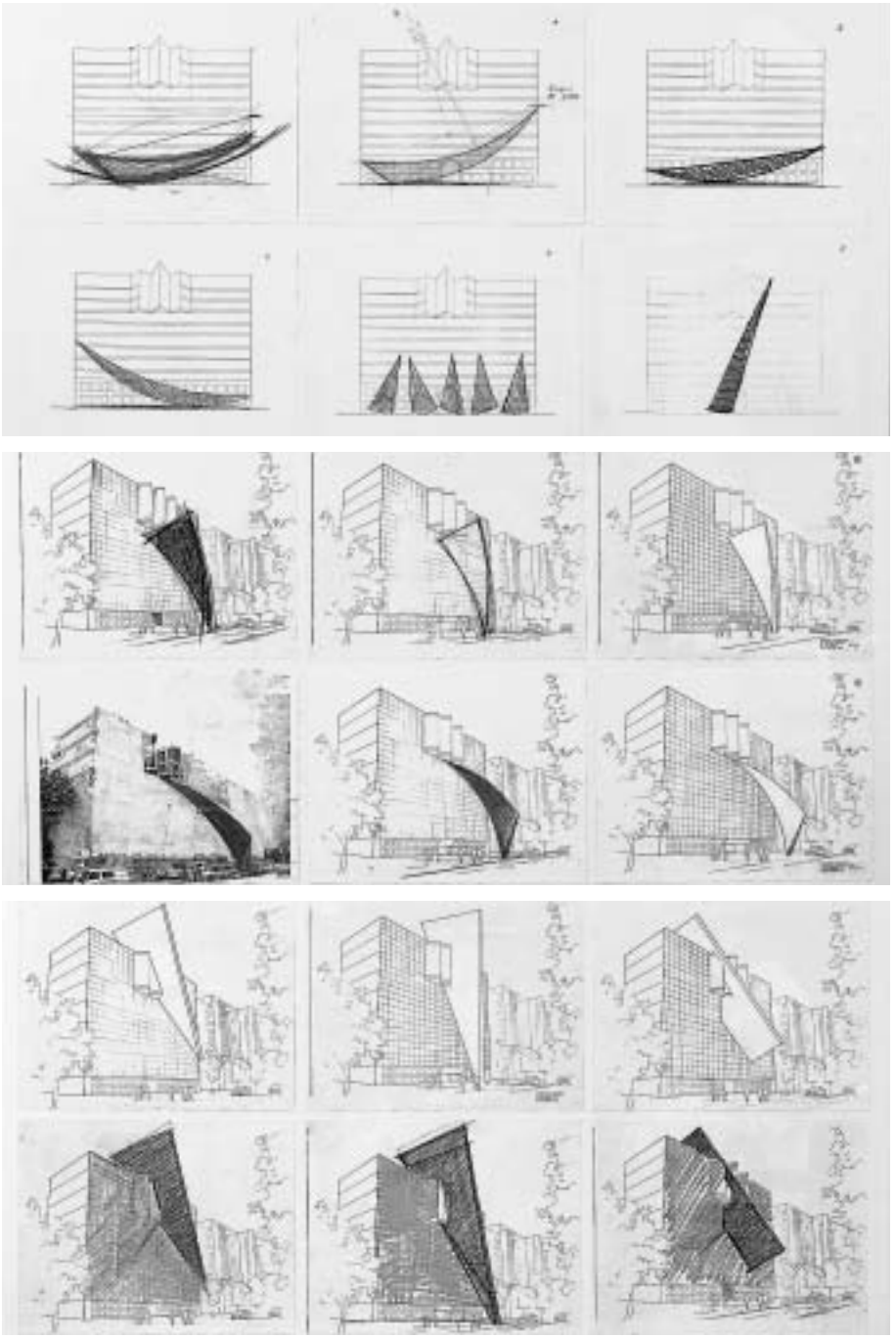
4.3 *Mauro Staccioli. Note per una riflessione*

(...) I musei, in particolare quelli costruiti di recente: San Francisco, Barcellona, Bilbao, (ma a noi italiani ciò non riguarda?!) sono concepiti anzitutto come luogo di culto della mondanità: la bella architettura celebra la sua forma, i suoi materiali, la sua spettacolare presenza al servizio della nuova attuale necessità di comunicazione. Il museo non si offre come spazio d'uso, luogo di lettura e rilettura dei valori, dei significati delle opere che vi sono collocate, esposte; il museo diventa opera d'arte, scultura esso stesso, precede, contestandone il primato, le diverse testimonianze che il suo corpo contiene e - dovrebbe - valorizzare. Facendosi vedere prima di far vedere, valorizzare e rendere visibile, consultabile, rovescia al suo interno la sua immagine per assicurarsi una sorta di primato della fruizione allontanando da sé, come un binocolo rovesciato, ciò che deve mostrare ravvicinato, tutto è collocato dopo, lontano da sé, dalla propria fisionomia, al di là dei propri orditi formali, visivi, materici. Il museo è bello come una scultura, si mostra egocentrico, pavoneggia, rovesciandosi al suo interno offre cupole trionfali, passaggi sospesi, vertiginosi; nella sovrabbondanza di materiali, di dettagli, di forme, di citazioni, ogni esperienza artistica della contemporaneità è in esso rispecchiata, rintracciabile. Lo spettacolo è voluto, sfruttato, esaltato... Il Circo è perfetto, il pubblico transitandovi è felice dell'esperienza che vi compie. Si è dentro un'immagine promozionale: le opere sono il contenuto che l'etichetta ci dice esse siano.
Tali criteri museali dimostrano una tendenza significativa, esemplare direi, di uno degli anelli forti del sistema dell'arte.
La Città, Il Museo, l'Arte, l'Ambiente... sul tema si è tenuto recentemente un importante convegno a Pistoia, organizzato dalla Fondazione Michelucci; un argomento puntuale col dibattito in corso e molto pertinente alla discussione aperta da "Next". Osservando i materiali documentari presentati al convegno, considerando il

modo di offrirli sotto la definizione di "Arte Ambientale", specialmente dopo aver ascoltato alcune relazioni, c'è da dire che sull'argomento c'è veramente molto da lavorare, da riflettere.
Uno studioso serio e responsabile non può far risalire l'interesse dell'arte verso l'ambiente urbano, o l'ambiente, semplicemente, a tre, quattro anni fa (fare ciò tradisce il desiderio di omologare artisti che hanno "scoperto" adesso tale ambito di ricerca, certe possibilità, dopo aver frequentato molto onorevolmente tutt'altri campi...).
"Arte Ambientale" è un termine impreciso, si presta facilmente ad usi strumentali, equivoci... Di fronte al fenomeno al quale stiamo assistendo (nei confronti del quale ritardo, la carenza critica è evidente) è più corrispondente e corretta la definizione di "Arte pubblica", un'arte cioè di uso pubblico (che non è "Art in site specific", non è "Arte Ambientale", o arte pensata per i luoghi urbani).
"Arte Ambientale" induce a pensare le esperienze che presero avvio tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta; è una definizione corrispondente a quegli artisti - molto pochi - che hanno lavorato a partire dal '68 (è quello il clima, l'humus, il motivo culturale e artistico) spostando la loro attenzione - o fondando il loro lavoro - verso "opere aperte", "transitabili", o tra questi artisti, ancora di meno, va distinto chi ha compiuto esperienze realizzando opere

Scuola Caprin, Trieste, 1980

aperte, transitabili, compiendo il passo successivo che indicava quella ricerca andando verso la città, l'ambiente urbano, il paesaggio, puntando sulla ridefinizione del proprio lessico artistico; chi ha affrontato la ricerca di forme nuove adatte al diverso modo di rapportarsi, dar voce, al motivo, lo scopo del proprio fare artistico; forme capaci di accogliere e dare voce alle suggestioni, gli stimoli, i desideri del mondo pubblico, del "sociale" come si diceva nei primi anni '70. L'obiettivo era di rompere col privato, col circuito riservato di un sapere aristocratico, di un'arte riservata alle élite: scendere dal piedistallo per incontrarsi con la vita, le sue emozioni, i suoi desideri, appunto, e risultati significativi a partire dai primissimi anni '70 ci sono stati (non due o tre anni fa!).
Quanto sta accadendo oggi nell'arte testimonia una sorta di riscoperta delle possibilità di ritrovare le forme di comunicazione col pubblico - dopo trent'anni - la riscoperta dello scopo del suo farsi forma, parola; la riscoperta delle possibilità, allora in pochi a crederci, di vivere un'attività creativa viva, fuori dai luoghi circoscritti della sua specificità.
Sembra aprirsi una nuova stagione di creatività; una creatività senza eskimo, timberland o sciarpa rossa, capace (?) di uscire finalmente dall'ambiente ad aria condizionata per incontrare la vita con i suoi detriti, le sue impurità, le sue ansie, le sue... "Città convenienza".
Forse ci troviamo di fronte, - in mezzo?! - ad un periodo in cui l'arte può contribuire alla ridefinizione di un movimento capace di ritrovare le coordinate per un'idea estetica del mondo. La accettazione, nei fatti, della sempre disponibile e fruttuosa (finora aborrita) contaminazione di un pubblico non selezionato e circoscritto al salotto buono frequentato dagli addetti, induce - chi scrive - a considerazioni molto positive.
Riscoprire il "pubblico" chiede di riconsiderare lo stesso statuto dell'arte; domanda una ridefinizione del ruolo e delle forme di comunicazione della critica; richiede il rinnovamento delle forme e delle strutture dei luoghi; impone un diverso comportamento della politica e degli stessi progetti economici; colloca la cultura in un ruolo di responsabilità verso se stessa e verso la società; produce una diversa e più qualificata attività scolastica; contribuisce alla maturazione di una società adulta civile.
Il problema arte-società - quindi il sistema dell'arte - si ripropone sempre, imprendibile, come la vita indefinibile una volta per sempre. L'artista contemporaneo, coi suoi dubbi, la sua intima condizione di solitudine, lavora per dare forma a un'idea, un progetto, un sogno, non importa perché; ciò che viene agli uomini dall'arte appartiene ai significati profondi del nostro rapporto col mondo: una società civile non può permettersi di ignorarlo.[41]
[1998]



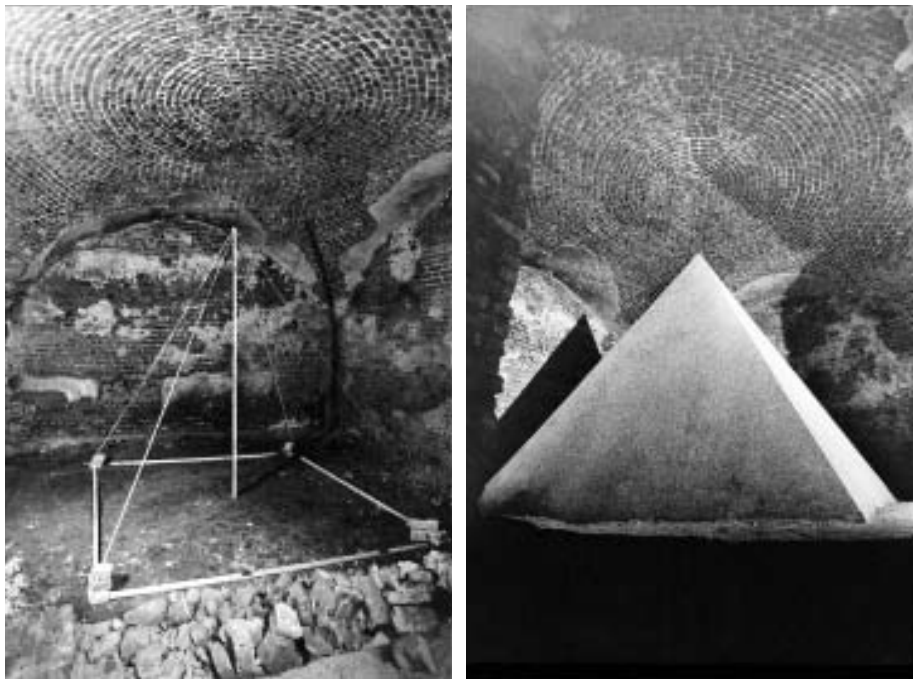
Progetti, Il-Shin Building Yo-I-Do, Seul, 1990

Selezione dalle interviste

Il dialogo fra l'artista e il critico o altro interlocutore costituisce un momento importante per la chiarificazione delle intenzioni poetiche dell'autore e per la narrazione del suo percorso, delle sue ragioni, delle sue tensioni ideali. Le idee dell'artista assumono così una forma più diretta, che ci conduce nel suo studio, nell'ambiente della progettazione o del ripensamento attorno alle intuizioni maturate altrove, nelle pause tra un viaggio e l'altro.
Le numerose occasioni in cui Staccioli è intervenuto sul senso del suo operare, sulla sua vicenda creativa e a proposito dei suoi giudizi sul mondo dell'arte e della cultura, sono raccolte secondo un ordine eminentemente cronologico. Di ciascuna delle interviste prese in considerazione sono riportati alcuni brani, che inevitabilmente riprendono temi già esposti negli scritti dell'artista, individuando però le parti più originali rispetto ai testi delle sezioni precedenti e nel confronto fra di esse. Data la natura colloquiale dello scambio dialettico, che permette di cogliere più sottili sfumature di pensiero e di dare maggiore spazio al racconto biografico, si è comunque creduto opportuno documentare in modo piuttosto ampio il materiale esistente.

5.1 Dall'intervista con Miklos N. Varga

Da Volterra a Milano, cioè dal luogo di nascita all'ambiente adottivo per ragioni professionali. In pratica tu sei tuttora "contestuale" a queste polarità, alla pari, come partecipazione esistenziale e artistica ai "luoghi deputati" della tua operatività. Però questo è il mio punto di vista. Ora vorrei sentire il tuo, cogliendo l'occasione per tracciare, a grandi linee, il tuo itinerario formativo.
La mia prima formazione deriva dall'ambiente sociale più che dalla famiglia. La mia "prima cultura" è certamente di estrazione artigianale e contadina.
Frequentai una scuola d'arte, per fare poi il falegname, in una città fortemente caratterizzata da una tradizione culturale artigiana e contadina [ma anche il contrario da noi è - era - un artigiano]. In tale contesto ho vissuto dalla nascita al 1960, assorbendo direttamente più dall'esperienza quotidiana che non dalla scuola. Su queste basi, sul piano ideologico ha influito molto la tradizione socialista e antifascista di Volterra lasciandomi un'impronta, credo, fondamentale nel mio "comportamento" artistico-culturale.
Il mio lavoro più scientifico di scultore si è definito invece a contatto con Milano; anche a Cagliari, dove feci il primo lavoro di ricerca, di impostazione più consistente, ero più attratto dalla situazione culturale e artistica milanese che



Castello di Vigevano, 1977

non da quella romana come sarebbe stato più naturale dati i rapporti politici e culturali di Cagliari con la capitale.
La mostra di sculture nella città, a Volterra nel 1972, e la partecipazione alla successiva nel 1973, che ne fu in qualche modo una conseguenza, sono più circostanze favorevoli che scelte intenzionali. I lavori di intervento in ambienti urbani realizzati altrove: Parma, Pallanza, Pesaro, Suzzara, Milano fino al più recente Vigevano non sono meno impegnativi e importanti di quelle prime esperienze. Culturalmente e artisticamente, nonostante "tracce toscane" mi sento quindi più "contestuale" a Milano che non alle "polarità" cui ti riferisci nella domanda.
Tu sei divisibile per tre: artista, insegnante, sindacalista. D'accordo, sei sempre lo stesso uomo; tuttavia, dovendoti sdoppiare, mi sembra inevitabile che, a seconda delle circostanze, i diversi problemi "di ruolo" possano crearti un certo imbarazzo, soprattutto quando sei ridotto a riscontrare la tua condizione (artistica) nella situazione (sociale). Cominciamo dall'insegnamento...
Di solito mi crea imbarazzo il contrario, cioè quando si mostra meraviglia che una persona possa dedicarsi in modo non esclusivo a interessi e attività "diversi". Dividere per categorie è un vizio, un errore culturale, una matrice che ci portiamo dietro da un lungo tempo; troppo direi.

L'imbarazzo, anzi il fastidio, si crea quando il politico di professione mi vorrebbe "artista" secondo lo stereotipo cui mi riferivo sopra, perché si sente invaso il campo che tende invece a ritenere esclusivamente proprio; lo spazio politico concesso è di solito limitato alla "specifica" competenza. Personalmente non mi sono mai trovato bene in uno dei "ruoli" elencati, essi sono stati invece parte naturale di un "comportamento". Io ritengo che il lavoro artistico non possa realizzarsi senza un rapporto problematico, interrogativo, con la vita; la società in cui si vive, bene o male, con le sue diverse manifestazioni è espressione culturale della vita organizzata.[42]
[1978]

5.2 Dall'intervista con Manuela Crescentini
C'è una carica fisica, esistenziale (antropologica proprio forse), nel tuo lavoro, nella quale la presenza tipica della natura volterrana mi pare in qualche modo si avverta. In questo senso anche il "solco", che hai fatto a gennaio di quest'anno al "Mercato del Sale" a Milano, si spiega meglio, non è insomma casuale. Volterra ha quegli strapiombi, quelle verticalità in positivo e negativo: la Torre del Porcellino in un senso, le Balze nell'altro; quella presenza fisica e secca di terra etrusca...
(...) Non mi rendo pienamente conto dell'incidenza di questi aspetti del paesaggio volterrano. Però credo che ci siano in me, come in tutti del resto, delle componenti attive di carattere antropologico che mi legano alla terra, all'evidenza dei materiali, alla scoperta del piacere fisico del fare, all'interesse per la forma finita nel rapporto col materiale. Più che una relazione con l'ambiente naturale in senso esteriore, mi sembra, il mio lavoro ha una connessione con l'ambiente nel suo aspetto totale: esso ha avuto certamente, con i suoi forti caratteri, una sua incidenza nella mia formazione culturale, che rimane, allo stato inconscio, anche oggi. (...)
Un'altra componente del tuo lavoro, legata all'ambiente di formazione, può essere, come del resto hai già accennato, quella artigiana. Penso in particolare all'artigianalità paterna. Tuo padre è muratore. Penso a quest'attitudine al costruire le cose; e mi pare che anche la scelta dei mezzi operativi tuoi vi sia in relazione. Una cultura da "homo faber" (come dice Uncini della sua): fare, lavorare, pensare mentre si lavora. Una cultura pragmatica, insomma, fondata sull'esperienza diretta, non concettuale. Qualche volta hai costruito, di fatto, anche con l'aiuto fisico di tuo padre.
Sì, mio padre è stato, e nei limiti del possibile lo è tuttora, un prezioso aiutante. Ma su quel che dici ho qualche dubbio. Il mio lavoro, il mio segno, si è infatti strutturato in un contesto preciso: la Milano degli anni '68-'70. E, mano a mano, si è definito con maggiore chiarezza quanto più diventava definito il mio rapporto con quel contesto. (...) Direi che, più che il padre, può essere presente

una cultura di base che si rifà alla mano come parte intelligente del corpo, e non come parte esecutiva estranea alla ragione. Il lavoro dell'arte non credo che si realizzi nel suo farsi, ma in un farsi motivato. (...)

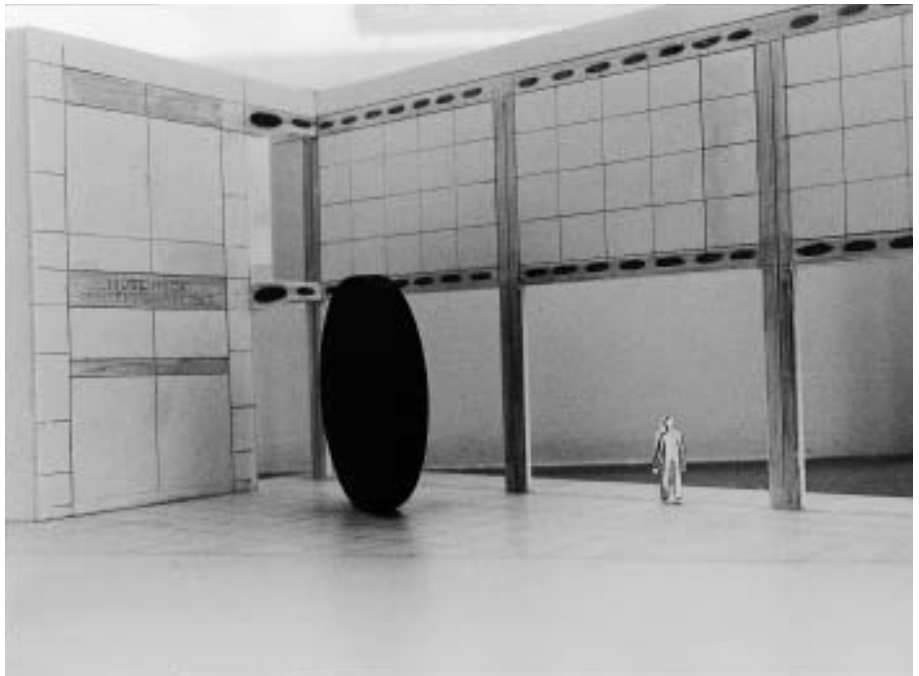
Per la tua scultura usi materiale semplice, primario: la terra, il cemento, il ferro. In pratica c'è un'esclusione di tutto il resto, compreso il colore. Il colore semmai è dato dal materiale stesso. Come si determina questo fatto?

Qui devo mettere in campo una componente del mio lavoro che già Crispolti aveva rilevato nel 1972: la mia formazione politica. E in realtà la mia formazione d'artista prende consistenza nel modo di sentire la politica come fatto poetico, non come politica della prassi. Potrei dire che la politica è stata per me lo strumento, "povero", di colui che non ha altri strumenti, e che ha l'urgenza di dire, di fare delle cose, per pensare un'immagine nuova del mondo (...). Perché certi materiali? Forse perché lo scontro con la grande città ha voluto dire scontro con dei limiti "invalicabili", difficoltà, scontro con una sorta di schiacciamento dell'individuo e delle sue potenzialità. E le cose che ho incominciato a fare nel 1968, sono stati muri invalicabili resi pericolosi da vetri, da zanche di ferro come se ne vedono molti a difesa della proprietà privata. Certo questa esasperazione era una forma di narrazione di grande partecipazione. Lo scarto che è avvenuto quando, maturato il segno, ho superato la descrizione. Allora i vetri sono spariti, ed è rimasta la lama di ferro, ma come idea (...). Intanto la fondamentale motivazione si è decantata e si precisa l'urgenza di fare per trasformare. Perciò i segni, nel mio caso le sculture, non si risolvono in sè come forma, ma si proiettano all'esterno, e a partire dal 1970-71, contemporaneamente si relazionano al contesto in cui si collocano. Poi gradualmente si definiscono sull'ambiente, attraverso una sorta di dialogo con questo, in un continuo lavoro di rimando di tipo dialettico. Una sorta di provocazione critico-teorica. Per fare questo lavoro non serve l'esaltazione della "pelle" della scultura, serve il materiale adatto alla forma voluta come "segno critico" con tutta la sua fisicità espressiva. (...)

Eppure questo momento corrisponde a quello in cui, particolarmente a Milano, molti artisti abbandonano l'attività artistica per praticare quella politica: in sostanza tu fai il percorso inverso.

Quando nel 1968 ho lasciato la segreteria della sezione del PCI di Lodi, e mi sono trasferito a Milano, ero in certo senso vaccinato rispetto al dibattito che si apriva nel mondo intellettuale, artistico, studentesco. Su un versante avevo maturato quanto era necessario per non cadere nella retorica dell'arte come illustrazione, dall'altro avevo superato il momento della politica come totalità. Avevo per questo tutta la carica e l'entusiasmo per fare l'arte con volontà e intenzionalità politica. (...)

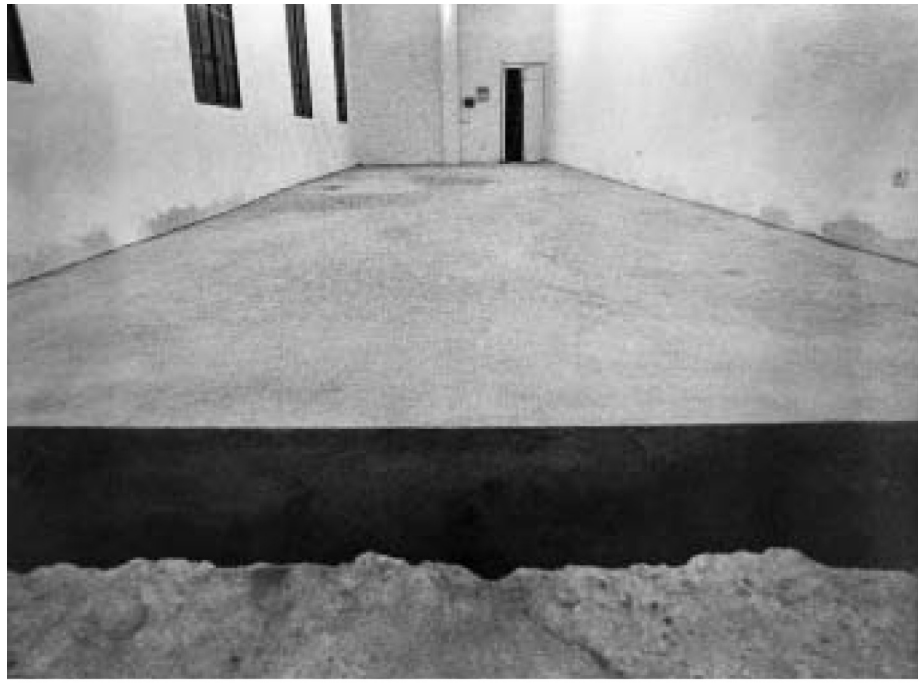
Tu poni l'accento sulla volontà d'incidenza del tuo lavoro su aspetti direttamente connessi alla condizione esistenziale dell'individuo. Questo appare, se ci si limita



Museum of Contemporary Art, San Diego, 1996

all'esteriorità delle tue dichiarazioni, un atteggiamento neo-romantico o anche moralistico.
Non ho mai sostenuto il non uso della tecnologia, del prodotto della tecnologia. Io auspico semmai un controllo, un uso corretto dell'automobile, della televisione, dei mezzi d'informazione. Nella società funzionalistica i vecchi, i bambini, i malati, i deboli, non hanno cittadinanza. L'uso speculativo delle scoperte tecnologiche produce una cultura di prevaricazione. Questo dimostra che ci sono guasti enormi nel pensiero moderno, delle profondissime contraddizioni tra grande scoperta tecnologica e poi l'uso che si fa di questa sull'uomo. Il mio non è un discorso romantico, all'indietro, nel senso che non anelo al ritorno all'uomo "a piedi". Dico che una migliore conoscenza dell'ambiente e di sé, produce un diverso rapporto, più consapevole, un rapporto critico; quindi un'idea diversa del vivere. (...).
In particolare direi che per te la scultura non sia un fatto privato, personale, semmai piuttosto un'esigenza personale, ma contemporaneamente un tramite di provocazione, di riscontro sociale.
Ma anche la provocazione per me è misurata ad un contesto, non è mai prevaricante: non è la provocazione per la provocazione, non è il gesto, ma passa attraverso il segno pensato, studiato, fisicamente costruito.[43]
[1981]

5.3 Dall'intervista con Mario Perazzi
Dalle sue sculture sono spariti quelle lame, quei ferri, quegli aculei che le caratterizzavano fino a poco tempo fa, ma la carica di aggressività è rimasta intatta.
Aggressività? Io non me ne accorgo, nel senso che non è intenzionale. È piuttosto un modo di avere un rapporto fisico con l'opera. Più che di aggressività, io parlerei di durezza.
Durezza?
Sì, nel senso che viviamo un momento di crisi che tende a disarticolare tutta una situazione di certezze. È per quello che provo come una sorta di vertigine.
Vertigine?
È il momento in cui perdi la sicurezza e cerchi la forza per ritrovare il rapporto con le cose.
E tutto questo come si ricollega al suo lavoro al Mercato del Sale?
Ogni attimo che vivi richiede passione. In questo senso, quella scultura è una sorta di segno che richiama e sollecita a trovare le forze per dare una risposta, sia statica, sia dinamica, cioè verso il poi, quello che deve avvenire. Cammini per la strada e ti trovi un confine, uno sprofondamento che ti produce appunto quella che prima definivo vertigine, un richiamo di energie razionali.[44]
[1981]



Mercato del Sale, Milano, 1981

5.4 Dall'intervista con Nino Soldano

Il muro era una barriera, un allarme...

Quel segno plastico (critico) non significava mancanza di fiducia nel nuovo o volontà di ritorno al passato, all''ordine'', anzi! Quella mia scultura - come tutto il mio lavoro - esprimeva una grande fiducia nella capacità critica dell'uomo, una decisa volontà verso il nuovo. La mia scultura punta all'arte come ''parola critica'' dell'ambiente e quindi richiede naturalmente un rapporto diverso, un comportamento nuovo fra pubblico e privato. A scanso di equivoci ritengo che l'artista nulla debba concedere al ''pubblico'' a discapito delle conseguenze della ricerca. (...)

Come nasce il tuo lavoro, come lo pensi?

L'oggetto dell'arte - l'opera - è la forma visiva di un'idea. Le idee sono nel tempo, si tratta di coglierle, renderle esplicite. La ricerca sulla forma, sul linguaggio, è la fatica più importante del lavoro dell'artista. Ma ciò a mio avviso è valido, utile culturalmente se si motiva con un'idea di cambiamento, di trasformazione. Voglio dire che l'arte non è solo interrogazione del suo segno, di se stessa, e neanche soltanto riflessione su noi stessi, è tutte queste cose in relazione al tempo. L'arte, l'artista, parla di sé dicendo altro... È uno dei tanti modi di comunicazione del pensiero.[45]
[1981]

5.5 Dall'intervista per ''La Voce di Como''

La comunicazione, il messaggio... Come ti poni di fronte a questo problema? In che modo e che cosa ritieni di comunicare con le tue opere?

Parto dall'ultima domanda e rispondo in modo così semplice da sembrare banale, date le cose che ho già detto: l'urgenza di fare per trasformare. In sostanza, un'ipotesi (che è risultato della mia critica politica, di classe, nei confronti della città, dei suoi ritmi e della sua cultura, della violenza e dello sfruttamento, che si traduce emblematicamente nel cemento, nei segni della proprietà privata...) che non vive senza un metodo. Nel contesto urbano, di cui rischio come tutti di restare vittima, semino e coltivo segni di ''intelligenza'', segni sensibili che stabiliscono dialetticamente la loro presenza nell'ambiente, che attivano, provocano, per una diversa fruizione, per un diverso rapporto, per un diverso utilizzo. Provocare un rapporto diverso con le cose, sottrarre l'arte al mero compito di illustrazione e abbellimento, non può bastare come messaggio?[46]
[1982]

5.6 Dall'intervista con Tommaso Trini

Lavorando a Celle con Morris, Serra, Oppenheim, quali differenze hai notato tra il tuo approccio all'ambiente e il loro?

Un modo diverso di rapportarsi all'ambiente e anche un diverso comportamento

rispetto al proprio lavoro. Loro, gli artisti americani, lavorano con freddezza progettuale, con una certa indifferenza per quel luogo speciale che è il parco della villa Gori: Oppenheim, con le sue megastrutture di tipo industriale, così tecnologiche, Serra con le sue forme monolitiche. Io ero più incerto nell'affrontare un paesaggio così caratterizzato, il mio impatto con quel luogo mi è sembrato più meditato. Loro lavorano delegando ad altri l'esecuzione, ad esempio. Noi invece abbiamo l'ansia di essere sempre presenti; se vuoi, camminiamo preoccupandoci sempre di ciò che calpestiamo. (...)

(...) *Le tue sculture, che un tempo erano considerate come strutture primarie, adesso paiono trapezi, sono forme del rischio. È così?*

La mia scultura non è mai stata minimal, se non per certi aspetti formali, esteriori. Io opero sempre in relazione critica con l'ambiente. La scultura è una forma e un materiale sensibile, è la presenza fisica di un'idea, è un oggetto che nasce da un'idea del luogo e a questo si rapporta. Il mio è sempre stato un interesse verso il dire e non verso la forma. La forma è quindi conseguenza del motivo del dire.

(...) Adesso il profilo trapezoidale, l'irregolarità dei piani, la sospensione degli oggetti, caricano il segno di senso, di una più forte presenza fisica. La forma irregolare accresce il grado di inquietudine, dubbio, sospensione. Ciò che ne deriva è la sollecitudine, il messaggio, l'interrogativo, è la domanda che precede l'evento. La percezione che può accadere qualcosa di nuovo è una sensazione fisica che mette in azione la nostra energia, è il momento forte della nostra intelligenza.

Il critico Hugh Davies ha scritto che tu umanizzi la forma minimal perché la doti di instabilità, a differenza della stabilità tipica delle passate strutture primarie.

Sì, mi spaventano le sicurezze. Preferisco il desiderio della sospensione come stato di creatività, il desiderio di governare l'insicurezza dell'ideazione che non è una cosa definitiva: queste sculture sono definite ma non definitive. Nel mio lavoro inoltre è sempre presente l'interlocutore, c'è sempre un altro nel mio lavoro. Le mie sculture non hanno basamento, si appoggiano al luogo, dialogano con ciò che le sostiene e le contiene: in questo senso possono dirsi umanizzate (...).[47]
[1985]

5.7 Dall'intervista con Francesca A. Zaru

(...) Cagliari per me (...) fu un luogo dove la vita culturale e politica aveva una dimensione più ampia e strutturata. Fu una scoperta e uno stimolo nuovo. Pur non essendo Parigi o New York, aveva in quegli anni, per me che arrivavo dalla Toscana periferica, una sua peculiarità. Quella di essere una città lontana, diversa, meridionale. Vi trovai un gruppo di giovani artisti e intellettuali impegnato in un lavoro di ricerca molto avanzato, con il quale entrai subito in contatto. Era

Fondation Européenne pour la Sculpture, Bruxelles, 1996

il Gruppo di "Iniziativa", che sul versante artistico aveva avuto un precedente nel "Gruppo 58". Vi era molta passione, voglia di fare, e il mio interesse per la politica e per un lavoro artistico non separato, chiuso nella sua specificità trovò pieno riscontro nelle posizioni dei principali protagonisti di quel gruppo di giovani. Con Primo Pantoli e Gaetano Brundu, quello con una preparazione teorica più definita, trovai un'intesa che si trasformò presto in un sodalizio che ci portò a lavorare insieme con entusiasmo.

La partecipazione al gruppo di "Iniziativa" aveva modificato la sua concezione di arte?

Direi che il gruppo di "Iniziativa", più che modificare le mie idee sull'arte, ne favorì un certo sviluppo. Con Gaetano Brundu e Primo Pantoli vi fu un rapporto direi complementare e le cose che facemmo anche con l'apporto dei più giovani, Mazzarelli, Mele, Pettinau, mantennero sempre il carattere di lavori collettivi nei quali le qualità individuali uscivano valorizzate. Gli artisti del gruppo posero come punti focali della loro riflessione il problema del rapporto tra arte e politica e quello della peculiare autonomia linguistica del lavoro artistico. La puntualità di quanto fu fatto in quei due o tre anni di attività è a mio avviso l'aspetto più significativo di quella esperienza. A Cagliari si lavorava e si pensava in sintonia con Roma, Milano, Berlino. (...)

Quanto opera in questo percorso la conoscenza del minimalismo americano, di un Robert Morris, e in particolare di Richard Serra?

(...) Il mio lavoro deriva in gran parte dalla necessità di trovare una forma non descrittiva, una forma capace di sollecitare riflessioni sul nostro rapporto con la realtà e con l'ambiente in cui viviamo. Il minimalismo, come ho detto e scritto in varie occasioni, è una specie di compagno di viaggio incontrato su un treno che va nella stessa direzione ma con scopi diversi. Rispetto agli americani nel mio lavoro c'è una certa misura medioevale toscana, o se si preferisce italiana, insieme a una manualità che conferisce alle mie sculture una "declinazione" completamente diversa da quella fredda, tecnologica, di Serra o di Judd.[48]
[1988]

5.8 Dall'intervista con Ilaria Vanni

Il disegnare diviene mai per te una forma di espressione alternativa alla scultura o rimane una pratica collegata con essa?

Credo che il disegno in quanto tale abbia una sua autonomia; se separato dalle conseguenze è un documento: è come una lettera che serve a comunicare con gli altri, ma cui resta poi un suo valore, letterario e linguistico. Al di là di questo non è un prodotto fine a se stesso: è una carburazione della testa ed insieme traccia di questa carburazione.

Quale tecnica preferisci usare?

Per uno scultore la tecnica rimane sempre una, è vincolata anche quando usa il colore all'obbiettivo di realizzare una forma plastica. La base del materiale del disegno è la graffite o l'inchiostro e la radice del disegnare è il segno sul foglio che dà forma ad un'idea. Il colore è qualcosa che si può aggiungere, che serve per precisare, è l'ammontare cromatico del materiale. Può diventare in certi casi pittorico, come può esserlo, e lo è stato, la scultura: ma dietro il colore si intuisce sempre la forza plastica. Il disegno rimane la traccia di una idea e l'annotazione di questa: è un tavolo di sperimentazione dove vengono tracciati dei segni seguendo il pensiero.

È il ripercorrere con la mano la scia di una riflessione che hai in mente?

È come un filosofare: andare incontro a tutte le ipotesi possibili. Per lo scultore è il momento immaginifico, in cui ti avvolgi in tutte le possibilità, come se tu navigassi in uno spazio senza dimensioni. Anche il foglio viene superato, diviene il supporto dello scrivere, perché la scultura vive ancora nel pensiero, non si può vedere e toccare, ma ha tuttavia una forza plastica, nell'accezione dell'andamento in tutte le dimensioni compreso il tempo, perché disegnando la scultura puoi vedere e sentire tutto: il pensiero dello scultore è sempre nello spazio.[49]
[1989]

5.9 Dall'intervista con Walter Guadagnini

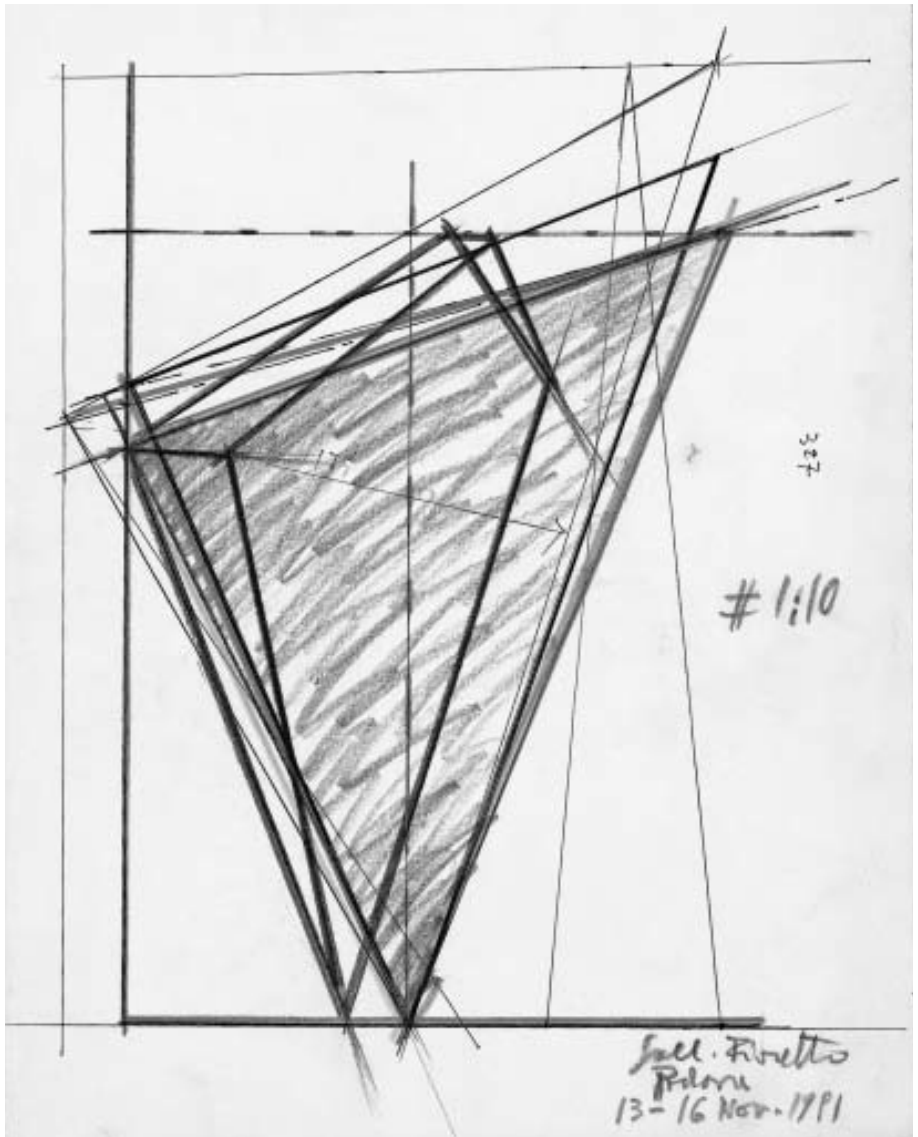
Esiste un'ulteriore condizione che si pone al momento della concezione dell'opera, ed è quella della differente qualità fisica degli spazi in cui essa vive. Se infatti è determinante quel contesto 'storico' del quale parlavamo prima, altrettanto fondamentale è l'idea di 'luogo' così come si è configurata nel pensiero scultoreo contemporaneo, e alla quale tu stesso mi sembra che faccia riferimento. Quell'idea di luogo, fisico e mentale, che rende assai diversa l'apparenza e la percezione di una stessa forma a seconda dello spazio fisico in cui essa agisce. Mi pare che nel tuo lavoro, giocato sull'estrema parsimonia dei motivi formali, talvolta sulla loro ostentata iterazione, un pensiero di questo genere svolga un ruolo ideativo, e rappresenti un punto esegetico, fondante, o sbaglio?

In effetti, la forma, con le sue geometrie irregolari, interrotte, si definisce attraverso un lavoro graduale di avvicinamento a un equilibrio segno-luogo del quale non conosco a priori il punto sicuro, se non per sensazione; il modo di procedere è lento, il tempo lungo: ho bisogno di capire gradualmente il motivo, di entrare in rapporto col fare nello spazio, in quello spazio, in quel luogo, assimilarne linee, dimensioni, sentire i materiali di cui è fatto. La ragione per cui si fa una scultura è quella di trovare il senso dell'essere, dello stare nello spazio e nel tempo, di dare una forma significativa al mio, al nostro passaggio. Quando lavoro in un luogo, quello che importa maggiormente è riuscire a diventarne parte, sentirlo intorno al corpo come un liquido... È allora che la scultura inizia a delinearsi, a prendere le forme possibili e diventare infine la mia presenza, la mia voce. Nelle geometrie intuitive si muove l'emozione del dare forma, si sviluppa l'idea, si forma il pensiero che ne guida il percorso fino a restituirne una forma attiva, possibile: quando segno e luogo interagiscono, l'opera funziona.

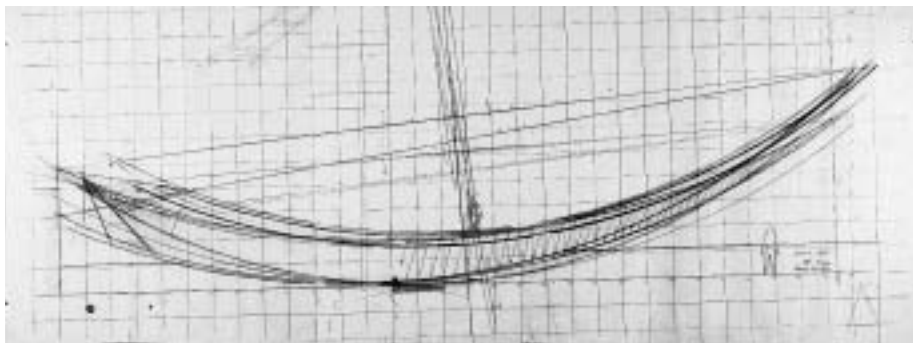
(...) L'opera è come un frammento di forma lunga quanto è lungo il tempo del nostro operare; un'opera da sola non è mai esaustiva.

Parallelamente, l'opera diventa significativa quando la sua capacità di comunicazione ti arriva senza spiegazioni, quando ti scuote, ti produce inquietudini. Un volume organizzato per forme geometriche irregolari, costruito in cemento e ferro, posto in equilibrio precario su una scalinata, incastrato fra due muri o appoggiato a un albero, agisce come un interrogativo. Se la forma e il materiale sono percepibili fisicamente, la condizione precaria del suo equilibrio produce inquietudine, sollecita risposte: il lavoro produce così un effetto libero, ciò che scaturisce dalla scultura è un effetto diretto, ma non esplicito. Dipende dall'osservatore riorganizzarne il senso.[50]

[1991]



Progetto, Galleria Fioretto, Padova, 1991



Progetto, Torre di Luciana, San Casciano Val di Pesa, 1987

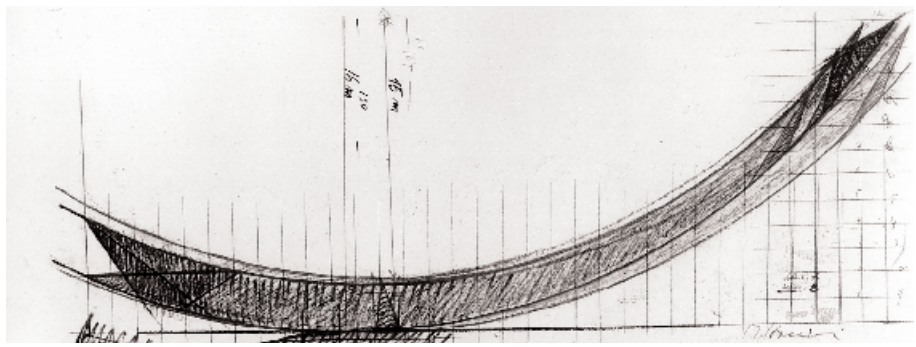
5.10 Dall'intervista con Seung Duk Kim

Pensi che la storia sia l'elemento fondamentale nella formazione di un artista oppure pensi che certe vicende storiche che tu hai vissuto siano state importanti per te?

Io sono soltanto un artista e parlo analizzando le esperienze vissute in prima persona; cerco di riflettere su quanto ho fatto fino ad ora; cerco di capire quali siano stati gli elementi che più hanno agito sulla mia formazione. Detto questo, sono anche convinto che ogni essere umano non può uscire dalla sua pelle, non può modificare i propri cromosomi. La madre e il padre sono quelli e non altri. Fuor di metafora... culturalmente non si può non risentire della storia: il presente è una porzione di tempo concepito concettualmente come il mondo circostante, una porzione di tempo che si sta vivendo. (...)

Abbiamo parlato, per quanto concerne la progettazione del tuo lavoro, dei disegni e dei due livelli di elaborazione. Il primo livello è quello delle annotazioni, magari su un biglietto del tram e lo studio della stessa idea senza riferimento specifico a un luogo; da quel primo appunto parti per l'elaborazione di un segno possibile. Il secondo è quando, trovandoti nel luogo dove andrà collocato il segno, cambi metodo, fai uso della fotografia, del fotomontaggio e della maquette. Perché questo processo così lungo? Cominciamo dall'uso della fotografia; perché tante foto?

La fotografia mi serve per analizzare i diversi aspetti del luogo dove interverrò con il mio segno. Il fotografare stesso mi è di aiuto per scoprire scorci e prospettive. Posso meglio valutare le incidenze della luce. Osservo materiali e forme. Scopro elementi architettonici, naturalistici e paesaggistici che spesso sfuggono alla comune osservazione. Comincio a ripescare nella memoria possibili soluzioni formali, idee precedentemente annotate ed elaborate. Le fotografie così scattate sono il materiale fondamentale per l'inserimento di una o più forme nell'ambiente prescelto. Disegnare sulle foto o sulle fotocopie è un po' come lavorare nello spazio, nel luogo. La foto mi offre una memoria visiva ricca



Progetto, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 1988

di riferimenti. È sempre così che lavoro per avvicinarmi alla soluzione finale.

Come vivi i momenti di elaborazione delle tue sculture, il fotomontaggio, le maquettes? Per esempio, le fai fare o le realizzi personalmente?

Lavorando attorno a un'idea mi appassiono nel vedere l'idea diventare progressivamente una forma definita, concreta. Quando faccio un fotomontaggio trovo entusiasmante "navigare" nella foto fino a trovare i percorsi dei profili della scultura alla quale sto lavorando in quel momento. È come ritornare sul luogo dove avevo fatto la fotografia. Mi piace molto anche l'inganno del fotomontaggio: qualche volta, al primo sguardo, ho scambiato la fotografia di un fotomontaggio per la fotografia della scultura ultimata. Quando lavoro alle maquettes, ritrovo il piacere del lavoro manuale, quel senso primario del fare un oggetto che credo appassioni ognuno di noi. Oltre, ovviamente, al piacere di costruire in scala la scultura e il suo ambiente facendo uso di materiali e colori per attenuare la freddezza tipica dei modelli che escono dagli studi degli architetti. Faccio invece una certa fatica se cerco di elaborare in scala ridotta la sola scultura; sento che manca qualcosa, il luogo possibile della sua collocazione con il quale dovrà interagire. (...).

Hai scritto: "Camminando per la tua strada puoi incontrare un'idea". Perché in questa mostra a Seul invece dei titoli hai usato, per le tue sculture, delle frasi?

In passato, negli anni '70, apponevo titoli generici, come "Barriera" o "Scultura-intervento". Poi ho lasciato perdere perché trovavo più corretto usare come titolo il luogo e la data. Il titolo mi limita la lettura. Sì, nella brochure ho usato frasi come frammenti di annotazioni di lavoro. Spesso, nei disegni, negli appunti, accanto al segno scrivo delle annotazioni. Ritorno anche sui lavori già fatti ripercorrendone l'esperienza. Le frasi, dunque, non sono titoli; sono piuttosto come frecce di pensiero. Sì, credo che camminando ognuno per la propria strada, dando continuità al proprio pensiero, cercando di mantenersi ricettivi a ciò che

ci accade attorno, si incontrano le idee. Le idee sono quei momenti speciali in cui uno riceve come una scarica elettrica; una sensazione che sta a metà strada fra il dolore e il piacere. Una scultura non è semplicemente una massa di ferro e cemento: è soprattutto un concentrato di emozioni. Seguire il proprio percorso, ascoltare i suoni della vita; credo che sia uno dei cardini attorno al quale ruota il lavoro di un artista. È così che si possono intuire soluzioni significative.

Le prime idee nascono come schizzi decontestualizzati; successivamente li elabori a seconda del luogo, che sia uno spazio urbano, naturale, o una galleria. Nel caso di spazi urbani, quale ruolo hanno giocato sul tuo lavoro l'architettura e gli architetti e più in particolare che differenza c'è, se c'è, fra lavorare fra luoghi storici come quelli italiani ed europei e quelli contemporanei (penso ai tuoi ultimi lavori in California e qui a Seul)?

L'architettura, meglio ancora, la dimensione urbana della vita contemporanea, è stata fin dai primi anni '70, penso alla mostra "Sculture in Città" realizzata nel 1972 a Volterra, un punto di riferimento molto importante, un punto di appoggio, direi. Forse il mio modo di pensare la scultura in rapporto alla vita della città, all'architettura - nonostante alcuni interventi provocatori - ha ascendenti classici: cerco un rapporto di interazione, un rapporto che è molto difficile da ottenere nelle condizioni attuali. Gli artisti sono sempre chiamati a intervenire dopo che l'opera degli architetti è finita. Ciò produce effetti deleteri, usi occasionali e impropri della scultura, che viene collocata in spazi amorfi, spesso sembra addirittura depositata in un posto come per caso in attesa di essere trasferita in un magazzino. Per tale aspetto negativo dell'uso passivo della scultura hanno una buona dose di responsabilità gli architetti oltre, naturalmente, a una cultura dominante e una notevole passività di molti scultori. Sono veramente pochi i casi in cui gli scultori vengono chiamati, se non all'inizio della progettazione di un'architettura, come sarebbe giusto, almeno durante i lavori, come è accaduto a me in questa circostanza della mia scultura per l'Il-Shin Building di Seul. Per uno scultore contemporaneo è molto importante avere un rapporto attivo, dialogante, critico con l'architettura. Con il mio lavoro cerco di agire coinvolgendo ciò che sta attorno ad esso per cui non è possibile separare la scultura dal suo contesto. La storia è, insieme alla natura, una grande madre che produce in noi le migliori sollecitazioni creative. Lavorare in un antico centro italiano, come mi è capitato spesso, è una cosa straordinaria: si sente il respiro delle pietre, dei mattoni; si percepiscono gli echi lontani delle piazze. Erigere una scultura davanti a un antico portale o vicino a delle mura etrusche, come mi è capitato a Venezia, Verona, Bergamo, Volterra, Gubbio. Dà una forte emozione e forti stimoli creativi. Lavorare in una foresta californiana produce in un primo momento un forte senso di

Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, 1988

disorientamento, poi ti senti come denudato, solo con te stesso, ed è solo dopo aver camminato a lungo fra quegli alberi maestosi ed avere scoperto le loro magiche architetture, che sai di poter lasciare la tua traccia umana. Ma quando incontri l'edilizia anonima delle periferie urbane o incontri gli spazi urbani destrutturati, provi solo angoscia e il desiderio più forte è quello di scappare o piangere, come quando ineluttabili avvenimenti ti coinvolgono senza riuscire a trovare alcuna spiegazione logica al fatto. Come è possibile suonare Mozart nel frastuono di uno stadio?[51]
[1991]

5.11 Dall'intervista con Massimo Palumbo
Molto spesso l'Architettura che ci circonda è senza carattere, così come i quartieri di nuova espansione. Gli Artisti possono stimolare gli Architetti?
È una possibilità. Tuttavia non è soltanto con l'aiuto dell'arte che l'architettura può "migliorare". Lavoro da molto "entrando nelle città" e non solo nelle gallerie d'arte. Questo "entrare nelle città" richiede una diversa organizzazione mentale. Non è facile considerare la città quale luogo del pensiero creativo, cioè lavorare pensando ad un possibile effetto attivo del prodotto scultura nel territorio. Risulta facile, invece, spostare in qualche piazza, magari anche ingrandendone le dimensioni, sculture pensate per se stessi, a prescindere dal contesto nel quale saranno collocate. È quanto accadeva già nei secondi anni '70 e che oggi sta diventando una moda; forse da attribuirsi alle difficoltà del mercato e ad una crisi di idee che riconduce tutto a gesti formali senza sostanza, come gli spots pubblicitari.
Personalmente ritengo che il pensiero costituisca il motivo del fare, che sovraintende al lavoro dell'arte, la quale a sua volta deve essere in grado di cambiare, di essere un segno e insieme un impegno. Occorrono, per questo, condizioni culturali e sociali mature, in grado di accogliere un segno nuovo. L'arte e l'architettura non sono fuori dal mondo, isolate, e non possono quindi reinventarsi se non esiste un humus adatto, in grado di accogliere qualsivoglia spinta innovativa. Ciò non toglie, tuttavia, che possiamo contribuire insieme architetti, scultori e pittori, ad orientare l'andamento delle cose.[52]
[1997]

5.12 Dall'intervista con Sergio Milani, Sergio Griffini, Giovanni Dominioni
A Vignate, un piccolo centro, perché?
Nella pratica del mio lavoro queste opportunità sono momenti molto importanti, anzi direi essenziali, perché mi offrono la possibilità di vivere l'esperienza della costruzione, di fare la verifica definitiva delle idee. Infatti per me è nella

Galleria Erha, Milano, 1992

Centro scolastico, Vignate, 1996

realtà dello spazio vivo, abitato, di un luogo che le sculture si definiscono nella loro interezza plastica e assumono il loro vero senso.
(...) Anche qui, in questo piccolo centro si può constatare come la vita e il lavoro siano espressione della nuova modernità. Numerose aziende - alcune delle quali ho avuto il piacere di visitare - sono una tangibile testimonianza dell'alto grado tecnologico dei livelli organizzativi e produttivi, dell'inserimento nel circuito economico e produttivo internazionale. Tutto questo è dovuto senza ombra di dubbio alla capacità di applicazione di sistemi e soluzioni tecnologiche - culturali quindi - d'avanguardia.
È questa la condizione del tempo nel quale vivo ed opero, ed è da questa realtà in rapida trasformazione che traggo molti stimoli, suggerimenti per il mio lavoro e la sua elaborazione, e ciò lo faccio prestando molta attenzione al luogo e alle persone che ne vivono la realtà quotidiana, i suoi nessi interni, i suoi complessi legami col passato. Questi sono elementi che mi permettono di trovare punti di appoggio necessari a precisare meglio il segno plastico che vado facendo. Non è solo una conoscenza formale del luogo che mi interessa ma la sua "personalità", lo spessore umano. (...)[53]
[1996]

A arte Studio Invernizzi, Milano, 1995

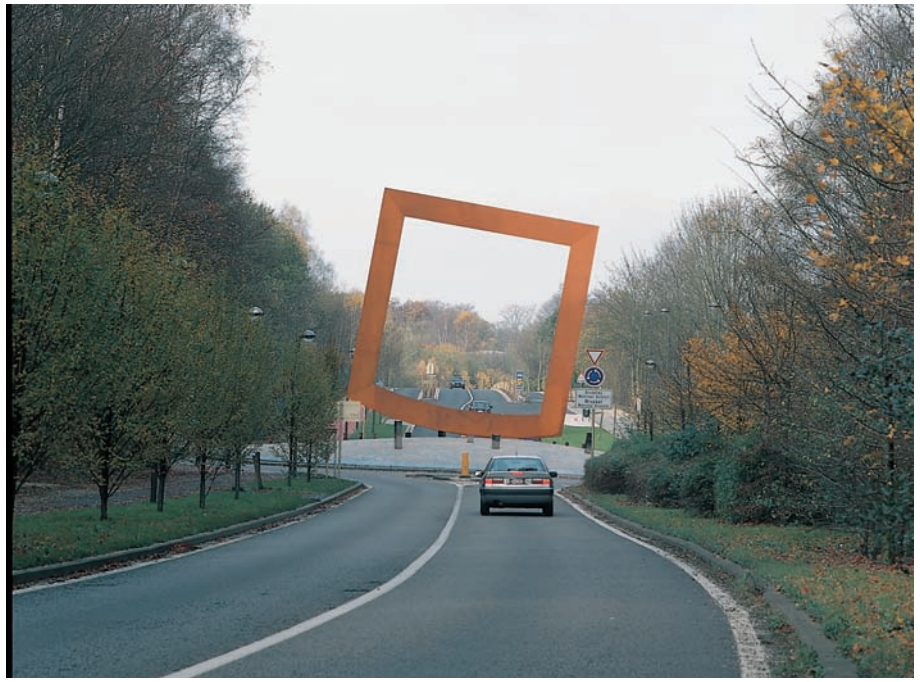
5.13 Dall'intervista con Alessandra Pioselli
Il tuo rapporto con la storia dei luoghi passa sempre attraverso la loro forma?
La forma del luogo è una pagina scritta sulla quale disegnare la scultura. Quando inizio il lavoro fotografo molto il luogo. La fotografia mi offre un ordito di segni, profili, altezze, indicazioni di memorie. Disegnandovi sopra ho dei punti di riferimento che mi permettono di alzare, abbassare, ingrossare, restringere, dividere, elaborare un'idea. A metà degli anni Settanta scrissi che pensare un'arte per la città significa assumere la città con le sue morfologie umane, storiche, formali, visive, come materiale e segno plastico. Il contesto storico e umano della città diventa parte della scultura. La comunicazione è contenuta in questa interazione.
Il tuo lavoro cerca di ritrovare il senso del luogo, la sua storia umana. L'intervento di Ozieri mi sembra particolarmente significativo in questo senso...
A Ozieri ho vagato per giorni per la piana che si stende davanti alla città, finché ho scoperto un nuraghe del 1000 a.C. su un rialzo roccioso. In prossimità di questo si biforca una strada asfaltata, mentre dall'altra parte emergono dal terreno due collinette quasi parallele. In una di esse la parete rocciosa è scavata dalle Domus di Janas, tombe del 2500 a.C. È una situazione emozionante, per

queste testimonianze umane, distanti tra loro centinaia di secoli. Come lasciare un segno significativo? Ho fatto tre sfere rosse di 3 metri, in cemento colorato, per simulare la pietra locale rossa con la quale dovevano essere costruite, e le ho messe in modo da abbracciare le tre presenze. Dal nuraghe si vedono le sfere, la strada e le Domus. L'unica possibilità è segnare il mio passaggio, il mio segmento di tempo, con una forma che appartiene a un archetipo della costruzione e niente più.[54]
[1997]

5.14 Dall'intervista con Yvonne Resseler
Si sottolinea facilmente l'armonia delle sue opere con il contesto: è il contesto a condizionare la forma e/o il contrario? Cosa nutre/motiva questo approccio?
Il luogo è per me lo stimolo, il motivo, l'input immaginifico che si innesta con le possibili cose, le possibili soluzioni plastiche, le possibili idee da sviluppare (...). Una mia scultura è una "mezza scultura"; il segno plastico, se decontestualizzato, diventa qualcosa di inattivo, dormiente, direi. La vera scultura sta nel mezzo, in quel quid tattile attraversabile e percepibile fisicamente sul nostro corpo come si percepisce il calore dell'aria o l'acqua quando ci si abbandona alla sua

Pescheria, Pesaro, 1997

liquidità. La forma triangolare al Parc Tournay-Solvay in questo senso è un esempio - ma anche quella che sto costruendo nel rond-point di Boitsfort.
Le dimensioni della scultura del Parc Tournay-Solvay hanno origine e si rapportano all'albero, al suo tronco maestro che ne è l'elemento di equilibrio statico e contrappunto plastico visivo - senza l'albero, la sua pregnanza visiva, formale e simbolica la scultura e il suo darsi significativo non può esistere; l'albero ne è il contrappunto costitutivo di ordine plastico come il verde dominante degli alberi intorno ne è il contrappunto cromatico (...).
Si ha l'impressione di trovarsi di fronte a un'opera mobile, nulla sembra statico nello slancio che dà alla sua opera come per svuotarsi/liberarsi dalla sua sostanza per meglio trascenderla: è un riflesso della sua libertà?
L'opera è dinamica, sposta verso uno spazio altro, mentale, dove il pensiero può liberarsi verso altri spazi immaginifici oltre la condizione fisica data dalla contestualità. L'opera d'arte apre sempre verso uno spazio altro, fuori da se stessa. Se riflette la mia libertà? Penso rifletta le mie inquietudini, le mie *tensioni...* il desiderio di navigare le possibilità, l'utopico possibile; ognuno pensa possibilità altre da sé, qualcosa di altro, oltre allo spazio occupato e circoscritto del proprio corpo (...).



Rond point de l'Europe, Bruxelles, 1998

Può parlarci del suo progetto per il rond-point di Boitsfort?
In questa circostanza ho ascoltato molto, diversi pareri, opinioni e non solo tecnici. Ho ideato una scultura, una forma aperta, attraversante e attraversabile, inglobante il circostante come in uno specchio. Il luogo, il paesaggio e la sua natura entrano e escono; come in uno schermo cinematografico tutto si muove per effetto degli osservanti in movimento: gli automobilisti.
È una "scultura-cornice" in posizione frontale rispetto allo scorrimento della strada, "rullante" sul suo lato inferiore, incurvato, sospesa. Le sue dimensioni, il colore e la fisicità del materiale - acciaio corten - conferiscono al luogo densità plastica, una nuova identità correlata allo scorrere del tempo, inteso non solo come scorrere dei giorni e delle stagioni o del traffico quotidiano, ma come sottolineatura di un attraversamento, fine e inizio di un segmento di tempo e di spazio; spazio esistenziale di ognuno nello svolgersi delle attività quotidiane.[55]
[1998]

5.15 Dall'intervista con Tommaso Trini
La tua scultura è intimamente legata alla dialettica del globale col locale, delle soste entro i passaggi, delle radici che cambiano di continuo il loro contesto spaziale e sociale. Un'utopia possibile, ecco individuato il raggio di maggiore apertura della tua scultura, intesa come mezzo d'intervento nella storia delle idee e dei luoghi diversi in cui operi di volta in volta. Ci sono ancora echi ideologici, e vivaci, nella posizione etica della tua arte; ma anche i postulati di una visione nuovamente prospettica, quasi che i contesti ai quali tu riferisci la determinazione di ogni singola tua scultura avessero per te la geometria di tanti e diversi punti di vista possibili.
Non dimenticare la mia formazione politica, che mi ha introdotto "in ritardo" nel mondo dell'arte. Io provenivo da un'attività politica, una passione didattica e politica, che è sempre stata pregnante di idealità: carica di forte utopia, di desiderio di trasformare il senso della presenza umana, di recuperare le sue tracce. Da qui, la mia scultura intesa come "traccia intelligente", come un segno contestuale. Ricorderai il dialogo che noi due avemmo a seguito della mia mostra del Massachusetts nel 1984, dove dicevo di essermi trovato davanti a un'architettura per me fredda e distaccata, in una situazione nuova rispetto alle mie esperienze - in quanto artista italiano - che vanno dal medioevo della mia città d'origine, Volterra, alle dimensioni e alle forme tanto più calde del nostro paesaggio toscano.
In quanto scambio con un luogo preciso e condizionante, il tuo dialogo con il contesto dato non ti pare un modo sottile di riprendere l'antico "prospettivismo" - anzi, di tornarvi, considerata la catastrofe in cui era precipitato dopo il Cubismo? Voglio solo annotare che c'è un aspetto di fondo nella tua scultura che resta ancora tutto da esplorare: è la rielaborazione nella continuità dell'invenzione della prospettiva scientifica di fronte alla globalizzazione delle società avanzate, in cui viene meno ogni idea di centro. Nella tua opera ci sono tanti centri quante sono le diverse installazioni che hai realizzato, anche solo in via temporanea. Quando ne indichiamo il carattere "italiano", diciamo implicitamente che l'opera sottende un medium italiano per eccellenza, ossia la prospettiva centrale. Ma l'antica centralità si è enormemente diramata in una rete di infiniti centri, non diversamente dal rotolio centrifugo delle tue sfere. Bisognerà allora aggiungere che la tua scultura applica la prospettiva degli infiniti punti di vista alla rete delle installazioni che tu dissemini nei vari paesi. A proposito delle percezioni che la tua arte suggerisce all'estero, ricordi che sorta di lettura o di immagine ne hanno ricavato ad esempio i coreani? Mi riferisco al connubio delle tue radici italiane, rinascimentali, e persino manieristiche, con l'evidenza tecnologica delle tue geometrie.
Mi viene da dire che hanno colto, della mia scultura, un aspetto emblematico, la secchezza della forma-scultura; e aggiungerei anche che hanno apprezzato una certa sua latente associazione che ha a che vedere con il segno orientale.... Ciò vale non solo per la grande forma, arcuata e rossa, che taglia il Parco Olimpico, ma anche per il grosso triangolo collocato sul muro esterno - sottolineo esterno - che cinge il parco di sculture del Museo Nazionale a Seul. Questo è un segno, un triangolo rosso, ed è il rosso orientale.... Il rosso che uso io sin dagli inizi è un rosso che ritrovi nelle colonne dei templi indiani, giapponesi e coreani. Ma è anche il colore romano, un colore antico come l'ossido di ferro e il rosso pompeiano. (...)
Questo senso della misura sfugge a gran parte degli artisti americani, e in ciò sta una delle differenze più evidenti tra la tua arte e la loro. Ho visto di recente una gigantesca installazione di Richard Serra alla Gagosian di New York, c'era una dismisura voluta, quasi violenta, nelle sue enormi fasce di ferro, mi sembrava di stare dentro il cantiere di una nave in costruzione. Serra sviluppa quel che i greci chiamavano hybris, la perdita di misura, tale da darti le vertigini. Nella tua opera, invece, incontro sempre la misura. Per quanto le tue dimensioni possano essere grandi nella loro sfida all'esistente, mantengono una costante umanistica immancabile - quella del controllo delle relazioni umane - anche laddove esse cercano di superare i limiti dell'umano.
Questo è l'aspetto che secondo me è evidente, percepibile, anche da persone che si avvicinano per la prima volta al mio lavoro. Se ricordo le reazioni ad esempio alla mia scultura alla Rotonda della Besana, avevano tutte un po' questa stessa impronta, e ho trovato questo tipo di atteggiamento anche altrove. La Rotonda della Besana nasce proprio in questa chiave: io cerco sempre e comunque un rapporto, un punto di relazione al contesto; la chiave di volta, il punto centrale, la lanterna della Besana è il punto di riferimento della conclusione di

quest'arco rovesciato che è la scultura, che parte all'ingresso, attraversa tutta la navata centrale e sale fino a indicare questa centralità del corpo architettonico della cupola. A Seul, la versione della stessa scultura, solo minimamente modificata per misura e per qualche dettaglio, usa come punto di riferimento l'altezza delle coperture dei due palazzi dello sport che le stanno accanto: io non vado né un centimetro sopra né un centimetro sotto e la estensione dell'arco rovesciato è un terzo della larghezza della piazza. Ma è un terzo intuitivo, non l'ho misurato col metro....

Avevi dentro di te la sezione aurea... È il genius loci rinascimentale per eccellenza: questo rapporto armonico dell'uomo che sta tra la natura e Dio: la misura e la commisura.

Penso sia importante essere cresciuto vedendo appoggiare una pietra che disturba lo zappatore non casualmente ma ricostruendo un mucchio di pietre ordinate, misurate rispetto al resto del campo, oppure potare un albero cercando di togliere un ramo perché 'sta male'.

Tu ritieni di lavorare sui confini? O piuttosto sull'idea del limite? O invece su una frontiera? Possiamo distinguere, di sfuggita, che la frontiera è quella cosa verso cui andiamo mentre essa si sposta di continuo. In tal senso, la frontiera è una protensione del destino umano, come il suo cammino senza fine. D'altro canto, il limite sta nelle cose che non possiamo fare a causa della illibertà o incapacità o inadeguatezza. Stai sul confine, d'altro canto ancora, quando dici, per esempio: "io sono un architetto e nello stesso tempo uno scultore"; oppure: "sono un progettista di eventi che possono avere breve durata e poi scompaiono". In tali casi elabori sconfinamenti continui tra generi che normalmente restano cadenzati per differenze. Puoi lavorare, è ovvio, su più di una di queste tre demarcazioni. Su quale lavori tu prevalentemente? E in che modo?

Credo di essere più vicino a quanto dicevi all'inizio di questa domanda, cioè più sulla frontiera, se penso a come mi comporto nei confronti del lavoro: sono spinto di più al dopo, alla cosa da fare, che all'opera in quanto finita.

Ci sono due lavori in questo senso molto indicativi. Al Mercato del Sale (1981) ho fatto quella cesura sul pavimento: là io sottolineo il confine, ma per suggerire una specie di presa d'atto sull'oltre dell'opera e del suo limite, su ciò che sta oltre quello che facciamo; dove giungiamo è sempre e comunque un nuovo punto di partenza. L'altro lavoro è a San Giovanni Valdarno (1996), dove ho collocato questi cinque tondi sul percorso centrale della città progettata da Arnolfo di Cambio, che ricorda l'impianto base del vecchio *castrum* romano ma anche l'impianto di New York o delle città americane, con la *main road*. A San Giovanni ho lavorato attorno a un progetto del 1290, progetto in qualche misura utopico (che definisce spazi, luoghi di una nuova comunità, di un nuovo insediamento economico-sociale), segnando gli isolati che risultano poi dalla sua

realizzazione: sono cinque tondi a segnare questi spazi, e sono sul percorso, segnano un andare e un oltre, riflettono sul tempo, sull'essere qui e sull'essere relativo. Il percorso che ci è dato di vivere è un percorso microscopico in fondo nella sua durata e nello stesso tempo la nostra è una condizione di rapportarsi al circostante, umano e non, e quindi cercare il significato, il senso del movimento che fai, della cosa che dici.... Io ho concepito e continuo a pensare alla scultura come un mezzo per riflettere l'essere e lo stare nel mondo: se io perdo questo motivo di dare forma a un'idea, perdo il motivo di fare la scultura. Per me essa funziona in quanto definisce una dimensione e questa dimensione è ripercorribile come un fare con l'intenzione di misurare quello che posso pensare, immaginare: è questo il meccanismo che mi aiuta a continuare questo lavoro, sono attratto il più delle volte da questo aspetto.

Alla galleria A arte Studio Invernizzi tento una ulteriore elaborazione di questo modo di lavorare: disegnare perentoriamente un luogo difficile dal punto di vista architettonico, tentando un segno che abbia la capacità di scuotere le sensibilità rispetto a questo aspetto dello stare nel luogo, nel luogo fisico ma anche nel luogo della mente, delle idee: quindi mi pongo la collocazione della scultura in questa chiave.[56]

[2000]

A arte Studio Invernizzi, Milano, 2000

Note

1. Cfr. *Mauro Staccioli. Scultura*, catalogo della mostra, Rotonda di via Besana, Milano (Electa, Milano), 1987, p. 10.
2. Cfr. *Volterra '73*, catalogo della mostra, Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973, s.i.p.; riportato in "Le Arti", novembre-dicembre 1973, p. 62. Una parte di questo intervento, comprendente quasi per intero il passaggio qui citato, è ripresa in M. Staccioli, *Presenza di un "oggetto-idea"*, "Gala", a. X, n. 61, Milano, luglio 1973, p. 46.
3. Cfr. *Verbania-Pallanza, luglio 1976*, in J. de Sanna, *Aptico. Il senso della scultura*, Verbania Pallanza, 1976, pp. 121-126. Il testo vuole essere una presa di posizione autonoma di Staccioli nei confronti della poetica degli artisti coinvolti da Jole de Sanna nella rassegna da lei curata a Verbania in quell'anno. Staccioli aveva realizzato il suo intervento nella città piemontese due anni prima. Questo intervento viene parzialmente ripreso in altri scritti dell'artista pubblicati fra 1977 e 1978 nelle riviste "In", "D'Ars" e "Scultura" (cfr. bibliografia), e sintetizzato con alcune variazioni nel catalogo della Biennale del 1976, unico fra questi che viene ripreso in apertura della sezione successiva di questo libro, per come pone l'accento su un aspetto particolare della dimensione dell'operato dell'artista, vale a dire quello del rapporto dell'intervento con il luogo.
4. Il testo è una risposta a un'inchiesta sul tema, rivolta a diversi artisti e riportata nel "Notiziario" della galleria Lorenzelli, n. 6, Milano, 15 novembre 1977, p. 11.
5. L'intervento è riportato in un comunicato stampa distribuito in occasione degli *Incontri di Martinafranca '79*, rimasto poi inedito. Al proposito, Staccioli scrive in un altro appunto: "(...) E, quando dico che l'esperienza tattile mi consente una diversa lettura degli oggetti e delle forme che compongono l'ambiente, intendo che la scultura può diventare veramente un modo di costruire un diverso rapporto e una diversa consapevolezza tra uomo e ambiente. Una diversa percezione: la fisicità non è un fatto rozzo, il corpo non è un fatto secondario, così pure il godimento. Il godimento fisico è considerato, in genere, come qualcosa di distaccato dal godimento intellettuale. Al contrario l'intellettuale è consapevole del fisico, del pratico, del tattile. Il tentativo della mia scultura è anche quello di riuscire a coniugare il 'materiale' con l' 'intellettuale' (...)", in *Staccioli*, collana "Maestri Contemporanei", Vanessa, Milano, 1986, s.i.p.
6. Questi "appunti" sono riportati in *Il luogo della forma*, catalogo della mostra, Castelvecchio, Verona, 1981 s.i.p. Le date inserite tra parentesi sono riportate nello scritto pubblicato e si riferiscono ai momenti in cui le riflessioni sono state elaborate dall'artista.
7. Dagli atti del convegno *Poetico/Politico*, organizzato dall'Assessorato alla Cultura di Pavia, 1979; alcune parti dell'intervento di Mauro Staccioli sono riportate in *Note di lavoro*, "Il gioco delle perle di vetro", n. 1, ottobre 1982, p. 32.
8. *Ivi*, p. 36.
9. Dal testo originale per il catalogo della mostra *Wir Anderen - Noi altri*, Städtische Galerie, Regensburg, maggio-giugno 1982, p. 173: la versione integrale del brano è riportata nella sezione relativa ai singoli interventi.
10. Da *Working notes*, in *Mauro Staccioli*, catalogo della mostra, University of Amherst, Massachusetts, 1984, p. 40. Il testo, nell'insieme, riprende stralci degli scritti già pubblicati fra le *Note di lavoro* (1971-1981), nel catalogo della mostra di Castelvecchio a Verona, 1981, e altrove, con alcune parti originali.
11. Testo inedito elaborato per la realizzazione di una scultura per la *Quinta Biennale Internazionale di Scultura 1985*, Skironio Museum, Atene, estate 1985.

12. Cfr. *La parola agli artisti*, "Flash Art", Milano, giugno 1989, p. 17: gli interventi degli artisti, fra cui Staccioli, vengono pubblicati in risposta a queste domande: "1. Perché fai l'artista e cosa significa per te oggi essere artista? 2. Cos'è per te la qualità?".
13. *Lavori in corso*, "Il Campigna", Premio Campigna XXXVII Edizione, Santa Sofia (FO), 18 settembre - 7 novembre 1993, a cura di R. Barilli e C. Spadoni, p. 4.
14. In *La Biennale 1976 - Ambiente come sociale*, catalogo della mostra, 18 luglio - 10 ottobre 1976, sezione *Documenti di ricerca*, p. 9.
15. In *Arte e Critica 81*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, luglio-ottobre 1981, p. 32.
16. In *Milano. 10 scultori contemporanei*, catalogo della mostra, Centro Culturale del Comune di Atene, 1981. Il testo è parzialmente ripreso nel catalogo della mostra *La critica dell'arte*, a cura di M. Pasquali, Ancona, 1981, pp. 95-96.
17. Anche queste note sono tratte dagli atti del convegno *Poetico/Politico*, organizzato dall'Assessorato alla Cultura di Pavia, 1979; alcune parti dell'intervento di Mauro Staccioli sono riportate in *Note di lavoro*, "Il gioco delle perle di vetro", n. 1, ottobre 1982, pp. 32-40.
18. In "La Tribù", Milano, 28 marzo 1983.
19. In "La Vernice", Venezia, maggio 1985, p. 40. Lo stesso testo, con variazione del finale - "Una scultura, una forma sospesa, segno tangibile nel percorso e nel luogo quotidiano, tra museo e città, tra arte e natura" - si trova in *Europa Oggi*, catalogo della mostra, Museo Pecci, Prato, 1988, p. 198.
20. Testo per la mostra personale alla Galleria Mara Coccia, Roma, 1991.
21. Testo riportato nel volume *Arte ambientale. Collezione Gori. Fattoria Celle*, Allemandi, Torino, 1993, pp. 381-387. Il testo di Staccioli è stato elaborato al tempo del suo intervento nel parco di Villa Gori ed è quindi precedente la pubblicazione del volume.
22. Testo di presentazione del progetto per *Rassegna San Fedele 2*, Milano, 1971.
23. Da *Mauro Staccioli. Sculture intervento 1972/1976*. Il fascicolo, un dépliant di quattro pagine, raccoglie immagini dei principali interventi realizzati in questi anni dall'artista, con didascalie esplicative dell'autore sulle motivazioni di ciascuna opera.
24. In *Volterra '73*, catalogo della mostra, Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973.
25. In *Interventi sullo spazio urbano*, catalogo della mostra, Torino, aprile-maggio 1974.
26. In *Mauro Staccioli. XXVII Premio Suzzara - Arte lavoro - 1974*, Comune di Suzzara, Galleria d'Arte Contemporanea, settembre-ottobre 1974, scheda n. 3.
27. Da *Mauro Staccioli. Sculture intervento 1972/1976*.
28. Da *Mauro Staccioli. Sculture intervento 1972/1976*.
29. Appunti inediti dell'artista.
30. Pubblicato in "Data", n. 32, Milano, estate 1978, p. 53.
31. Testo per la scultura presentata a *Wir Anderen - Noi altri*, Städtische Galerie, Regensburg, maggio-giugno 1982.
32. *Nota per la scultura "Malcesine ai caduti del lago e del mare"*, testo realizzato per la Galleria Stendhal, Milano, gennaio 1983.
33. In *Campo del Sole. Un'architettura di sculture a Tuoro. Il cantiere 1985*, Mazzotta, Milano, 1986, pp. 96-97: l'intervista qui riportata è a cura di Manuela Crescentini.
34. Da "Arti Visive", n. 2/3, Roma, aprile-settembre 1988, pp. 66-67.
35. In "Il Campigna", Premio Campigna XXXVII Edizione. Santa Sofia (FO), 18 settembre - 7 novembre 1993, a cura di R. Barilli e C. Spadoni, p. 4.
36. In *Mauro Staccioli*, catalogo della mostra, Casa Masaccio, Corso Italia, San Giovanni Valdarno, 1996, p. 10.

37. In *Tuscia Electa. Percorsi di arte contemporanea nel Chianti*, a cura di F. Cavallucci, Chianti Fiorentino e Senese, 11 ottobre 1997 - 6 gennaio 1998 (Hopefulmonster, Torino, 1997), pp. 70-73.
38. *Sculture Ozieri*, in *La pietra e il ferro. Scultura contemporanea a Ozieri*, a cura di R. Lambarelli, Edizioni di Arte & Critica, Roma, 1998, s.i.p.
39. Dagli atti del convegno *Professionalità artistica - Strutture formative - Lavoro*, Pisa - Volterra, dicembre 1984, edito nel 1987, pp. 25-30. Il testo, anche se ridotto rispetto alla sua stesura originaria, viene qui ampiamente ripreso come segno della riflessione di Staccioli sul ruolo della didattica sull'arte e sulle possibilità d'incidenza del lavoro dell'artista nel contesto sociale. Si è creduto, attraverso questo intervento, di poter esemplificare le posizioni espresse dall'artista anche in altri casi, su singoli aspetti del problema della funzione sociale dell'arte e dei temi della didattica.
40. Intervento in *Sei giornate di studio a Venezia. Quale Biennale dopo 100 anni? Identità Prospettive Riforma*, La Biennale di Venezia, 1996, pp. 128-130.
41. *Note per una riflessione*, "Next. Arte e Cultura", a. XIV, n. 44/45, Roma, inverno 1998-1999, pp. 21-24 (all'interno dell'inchiesta *L'arte e il suo sistema. Dibattito sulla situazione delle arti visive in Italia*).
42. *Critica e autocritica: Melotti, Politi, Staccioli*, a cura di M. N. Varga, "Gala", Milano, maggio 1978, pp. 21-22.
43. *Incontro con Mauro Staccioli*, intervista a cura di M. Crescentini, in E. Crispolti, *Mauro Staccioli: il segno come scultura*, Coopedit, Macerata, 1981, pp. 63-71.
44. M. Perazzi, *L'intervista. Mauro Staccioli. La scultura come una vertigine*, "Corriere d'informazione", Milano, 29 gennaio 1981.
45. N. Soldano, *Il culto del muro di Mauro Staccioli*, "Casa Arredamento Giardino", Milano, aprile 1981, pp. 51-52.
46. *Tre domande a Staccioli*, "La Voce di Como", Como, marzo 1982.
47. T. Trini, *Mauro Staccioli*, intervista, "Flash Art", Milano, novembre 1985, p. 49.
48. F. A. Zaru, *Le provocazioni di Mauro Staccioli. Non ho scelto l'effimero, ho fatto di necessità virtù*, "L'Unione Sarda", 20 gennaio 1988.
49. I. Vanni, *Dialogo sul disegno*, in *Disegno in scultura*, catalogo della mostra, Siena, 1989.
50. *Intervista a Mauro Staccioli*, a cura di W. Guadagnini, in *Mauro Staccioli*, catalogo della mostra, galleria Fioretto, Padova, 1991.
51. Seung Duk Kim, *Artist of Sculpture. Mauro Staccioli*, intervista, "Space", Seul, dicembre 1991.
52. M. Palumbo, *Intervista*, "Casa di Pietra", a. II, n. 3, marzo-aprile-maggio 1996, pp. 34-35.
53. Intervista a cura di S. Milani, S. Griffini, G. Dominoni, in *Mauro Staccioli. Vignate '96*, catalogo della mostra, Vignate, 13 ottobre - 17 novembre 1996, p. 31.
54. A. Pioselli, *Mauro Staccioli - La forma del luogo è una pagina scritta sulla quale disegnare la scultura*, intervista, "Flash Art", Milano, gennaio-febbraio 1997, p. 84.
55. Y. Resseler, *Mauro Staccioli. "Une oeuvre d'art nécessite un choix, un jugement"*, "Flux-News", n.17, novembre 1998, p. 24.
56. *Scolpendo i contesti, segno per segno. Una conversazione fra Mauro Staccioli e Tommaso Trini*, intervista inedita realizzata in occasione della mostra personale, A arte Studio Invernizzi, Milano, 25 maggio - 8 luglio 2000.

Bibliografia

Scritti di Mauro Staccioli e interviste

Scritti sul lavoro artistico
Situazione-Ambiente: Progetto Minosse, in *Rassegna San Fedele 2*, Milano, 1971.
Autopresentazione (firmata P. Rossi), in *Intox*, catalogo della mostra, Maison de la Culture, Grenoble, 14 settembre - 14 novembre 1971.
Presenza di un "oggetto-idea", "Gala", a. X, n. 61, Milano, luglio 1973, pp. 46-48.
Mauro Staccioli, in *Volterra '73*, catalogo della mostra, Volterra, 15 luglio - 15 settembre 1973 (Centro Di, Firenze, 1974).
Condizione città, per *Interventi sullo spazio urbano*, Torino, aprile-maggio 1974.
Interventi sullo spazio urbano, "Quaderni di Pianeta", 1974, pp. 52-53.
Motivazioni dell'intervento a Suzzara, in *Arte e Lavoro, XXVII Premio Suzzara*, catalogo della mostra, settembre-ottobre 1974.
Sistemazione della lapide al partigiano Aostino a Valenza, Milano, giugno 1975 (dattiloscritto inedito).
Mauro Staccioli, Sculture Intervento 1972-1976, Milano, maggio 1976.
Mauro Staccioli, in *La Biennale 1976 - Ambiente come sociale*, documenti di ricerca, 18 luglio - 10 ottobre 1976, p. 9.
Scultura. La città come spazio operativo, in *Scultori con la città*, Pesaro, agosto 1976 (comunicato stampa).
Verbania-Pallanza, luglio 1976, in *Aptico. Il senso della scultura*, a cura di J. de Sanna, Verbania Pallanza, 1976, pp. 117-127.
Progetto di scultura-intervento per la comunità esistenziale di palazzo d'Arcevia, in *Operazione Arcevia. Comunità esistenziale*, Como, 1976.
Scolpire provocazioni nel territorio, "Progetto", a. III, n. 1, Milano, gennaio 1977.
Sculturinterventi, "In", Milano, aprile 1977.
Mauro Staccioli, in dépliant mostra personale, Galleria d'Arte Contemporanea, Suzzara, 18 settembre - 16 ottobre 1977.
Mauro Staccioli, in *XI Biennale Internazionale del bronzetto e della piccola scultura*, catalogo della mostra, Palazzo della Ragione, Padova, 24 settembre - 20 novembre 1977.
Che cos'è l'avanguardia, "Notiziario", Galleria Lorenzelli, n. 6, Milano, 15 novembre 1977.
Flash - Mauro Staccioli, "Scultura", n. 9, Milano, febbraio-marzo 1978, pp. 10-11.
"Abitare", n. 162, marzo 1978, p. 92.
Mauro Staccioli, "D'Ars", Milano, aprile 1978, pp. 194-195.
Mauro Staccioli, "Data", n. 32, Milano, estate 1978, p. 53.
Mantova. Rotonda di S. Lorenzo, Mantova, 1978 (testo per l'intervento).
Mauro Staccioli, in *Artisti in Lombardia dagli anni '60*, catalogo della mostra itinerante, primavera-autunno 1978, pp. 90-93.
Castello di Vigevano: lettura di un ambiente, "Arti Visive", n. 0, Roma, 1979, pp. 12-13.
Appunti di lavoro, per *Incontro di Martina Franca 1979*, Martina Franca, 1979 (comunicato stampa n. 23).
Mercato del Sale, in *Progettazione poetica*, catalogo della mostra, Milano, 1980 (a cura di U. Carrega).
Staccioli, in catalogo della mostra, Studio Santandrea, Milano, gennaio 1981.
Il disegno dell'idea e la pratica della scultura (risposta a Emilio Tadini), in catalogo della mostra, Studio Santandrea, Milano, gennaio 1981.

Nota di lavoro sul metodo, volantino per la mostra personale, Galleria Ferro di Cavallo, Roma, febbraio 1981.
Nota di lavoro, in *La critica dell'arte*, catalogo della mostra, Ancona, aprile-maggio 1981 (a cura di M. Pasquali), pp. 95-96.
Nota. Disegnare la scultura, in *Arte e critica*, catalogo della mostra, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, luglio-ottobre 1981, p. 32.
Mauro Staccioli, in *Il luogo della forma. Nove scultori a Castelvecchio*, catalogo della mostra, Castelvecchio, Verona, settembre-ottobre 1981.
Mauro Staccioli, in *Milano. 10 scultori contemporanei*, catalogo della mostra, Centro Culturale del Comune di Atene, Atene, 1981.
Mauro Staccioli, in *Noi Altri - Wir Anderen*, catalogo della mostra, Städtische Galerie, Regensburg, maggio-giugno 1982, p. 173.
Note di lavoro, "Il gioco delle perle di vetro", n. 1, ottobre 1982, pp. 28-40.
Lago di Garda - piccola piazza - Scultura sull'acqua. Nota per la scultura "Malcesine ai caduti del lago e del mare" (testi per la Galleria Stendhal, Milano, gennaio 1983).
Usare lo spazio come una pagina bianca, "La Tribù", Milano, 28 marzo 1983.
La progettazione degli spazi aperti, "AU", Roma, ottobre 1983, pp. 202-204.
Working Notes, in *Mauro Staccioli*, catalogo della mostra, University Gallery, Amherst, Massachusetts, settembre-dicembre 1984, pp. 39-40.
Tre sculture ad Amherst, "La Vernice", Venezia, maggio 1985, p. 40.
Annotazioni, per la scultura presentata in *5th International Biennale of Sculpture 1985*, Skironio Museum, Atene, 1985 (appunti inediti).
Stralci di testi precedenti in *Staccioli*, "Maestri Contemporanei", Vanessa, Milano, 1986, s.i.p.
Note di lavoro, in catalogo della mostra, Rotonda di via Besana, Milano, aprile-luglio 1987, p. 12.
Mauro Staccioli, in *Europa oggi*, catalogo della mostra, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, giugno-ottobre 1988, p. 198.
Note di lavoro. Una scultura per Seul, "Arti Visive", n. 2/3, Roma, aprile-settembre 1988, pp. 66-67.
La Parola agli Aristi, "Flash Art", Milano, giugno 1989.
Testimonianze, in *Il Gruppo d'Iniziativa 1960-1967*, catalogo della mostra, Milano, dicembre 1990 - giugno 1991, p. 51.
Scultura. Considerazioni autocritiche, testo per la mostra personale, Roma, Galleria Mara Coccia, febbraio 1991 (comunicato stampa).
Lavori in corso, "Il Campigna", Premio Campigna XXXVII Edizione. Santa Sofia (FO), 18 settembre - 7 novembre 1993, p. 4.
Mauro Staccioli. "Scultura Celle", in *Arte ambientale. Collezione Gori. Fattoria Celle*, Allemandi & C., Torino, 1993, pp. 381-387.
Testo in *Mauro Staccioli*, catalogo della mostra, San Giovanni Valdarno, 5 ottobre - 17 novembre 1996, p. 10.
Note di lavoro (stralci da interventi precedenti), in *Mauro Staccioli. Vignate '96*, catalogo della mostra, Vignate, 13 ottobre - 17 novembre 1996, p. 21.
Gli scultori nel parco di Miramare. Gli artisti parlano del progetto, "Il Momento", Pordenone, luglio-agosto 1996, p. 16.
Traversant mon parcours artistique, in *Mauro Staccioli à Bruxelles*, Regione Toscana - Institut Italien pour la Culture en Belgique, Fondation Européenne pour la Sculpture, settembre 1997, pp.12-14.
Scultura-Greve, 1997, in *Tuscia Electa. Percorsi di arte contemporanea nel Chianti*, a cura di F.

Cavallucci, Chianti Fiorentino e Senese, 11 ottobre 1997 - 6 gennaio 1998 (Hopefulmonster, Torino, 1997), pp. 70-73.
Sculture Ozieri, in *La pietra e il ferro. Scultura contemporanea a Ozieri*, a cura di R. Lambarelli, Edizioni di Arte & Critica, Roma, 1998, s.i.p.

Scritti di carattere didattico, politico, culturale

Centri di documentazione, "Nac", n. 11, novembre 1971, p. 3.
Incontro con i lavoratori. Scultori d'oggi al Festival dell'Unità, Parco Arena Sempione, Milano, agosto-settembre 1975, p. 24.
L'insegnamento superiore delle arti visive, "Riforma della Scuola", n. 11, Roma, novembre 1976, pp. 23-25.
Mauro Staccioli, in *Didattica 2 come e perché*, catalogo della mostra, Modigliana, 1977, s.i.p.
Rompere la prassi celebrativa. Limiti e prospettive dell'Ente Locale, "Arti Visive", a. I, n. 0, Roma, ottobre 1978, pp. 12-13.
L'insegnamento artistico e l'indirizzo visivo ambientale, in *La Scuola della riforma*, a cura di G. Chiarante, De Donato, Bari, 1978, pp. 219-240.
Dell'autonomia critica dell'artista, "Iterarte", a. VI, n. 18, Bologna, dicembre 1979 - gennaio 1980, p. 41.
Il futuro dell'istruzione artistica - Bilancio e prospettive, in *Atti del Convegno Provinciale dell'istruzione artistica*, Milano, 19-20 maggio 1980, pp. 47-57.
Dopo i miti i maccheroni, "La Tribù", Milano, 14 febbraio 1983.
Intervento, in *Atti del Convegno del P.C.I.: Volterra, il centro storico, il territorio*, Volterra, Palazzo dei Priori, 15-16 marzo 1985.
La politica culturale dei partiti. L'abbraccio gigante, "Prospettive d'Arte", gennaio-febbraio 1985.
La formazione e il lavoro dell'artista, in *Professionalità artistica - Strutture formative - Lavoro*, atti del seminario nazionale di studio e ricerca, Pisa, 13-14 dicembre, Volterra, 15 dicembre 1984, "Quaderni della provincia pisana", n. 8, febbraio 1987, pp. 25-30.
I giovani e l'arte contemporanea. Tavola rotonda, in *Il sapere dell'immagine: arte contemporanea e scuola*, atti del convegno, Prato, 1-2 dicembre 1989, Firenze, 1991.
Decidere va bene, ma forse serve riflettere ancora, "Nexus", a. V, speciale Biennale, inserto al n. XXII, febbraio-marzo 1997, pp. I e VIII.
Intervento in *Sei giornate di studio a Venezia. Quale Biennale dopo 100 anni? Identità Prospettive Riforma*, La Biennale di Venezia, 1996, pp. 128-130.
Note per una riflessione, "Next. Arte e Cultura", a. XIV, n. 44/45, Roma, inverno 1998-1999, pp. 21-24 (all'interno dell'inchiesta *L'arte e il suo sistema. Dibattito sulla situazione delle arti visive in Italia*).

Interviste

M. N. Varga, *Critica e autocritica: Melotti, Politi, Staccioli*, "Gala", a. XV, n. 87, Milano, maggio 1978.
Intervista a cura di A. Baio e G. Prati, "La tradizione del nuovo", n. 7, giugno 1979, pp. 17-18.
M. Perazzi, *L'intervista. Mauro Staccioli - La scultura come una vertigine*, "Corriere d'Informazione", Milano, 29 gennaio 1981.
N. Soldano, *Il culto del muro di Mauro Staccioli*, "Casa Arredamento Giardino", Milano, aprile 1981, pp. 51-52.
M. Crescentini, *Incontro con Mauro Staccioli*, in E. Crispolti, *Mauro Staccioli: il segno come scultura*, Coopedit, Macerata, 1981, pp. 63-71.
Tre domande a Staccioli, "La Voce di Como", Como, marzo 1982.
T. Trini, *Mauro Staccioli*, "Flash Art", Milano, novembre 1985, p. 49.

Mauro Staccioli, in *Campo del Sole. Un'architettura di sculture a Tuoro. Il cantiere 1985*, Mazzotta, Milano, 1986, pp. 96-97.
F. A. Zaru, *Le provocazioni di Mauro Staccioli. Non ho scelto l'effimero, ho fatto di necessità virtù*, "L'Unione Sarda", 20 gennaio 1988.
I. Vanni, *Dialogo sul disegno*, in *Disegno in scultura*, a cura di E. Crispolti, Siena, 1989.
Hong Kai, *Staccioli's Politics of Art*, "Space", Seul, 1990.
Seung Duk Kim, *Artist of Sculpture. Mauro Staccioli*, "Space", Seul, dicembre 1991.
W. Guadagnini, *Intervista a Mauro Staccioli*, in catalogo della mostra personale, galleria Fioretto, Padova, 1991.
AA. VV., *Pensiero che ruota, arte che non rotola (conversazione fra M. Staccioli, T. Trini, G. Panza di Biumo, F. Tedeschi, G. Scagnolari)*, "Bull Shit" 04, *Mauro Staccioli*, aprile-maggio 1992.
La scultura come segno urbano, "Cronaca Filatelica", n. 179, novembre 1992, p. 16.
P. Tognon, *Mauro Staccioli*, in *Trilogia V*, catalogo della mostra, Perugia, 1995, p. 15.
R. M. Llorens, *Intervista a Mauro Staccioli,* "Diari di Andorra", 28 luglio 1995, p. 24.
L. S. (L. Somaini), *A cielo aperto. Sarà così il museo del futuro*, "La Repubblica", 28 agosto 1995.
M. Palumbo, *Intervista*, "Casa di Pietra", a. II, n. 3, marzo-aprile-maggio 1996, pp. 34-37.
Intervista a cura di S. Milani, S. Griffini, G. Dominoni, in *Mauro Staccioli. Vignate '96*, catalogo della mostra, Vignate, 13 ottobre - 17 novembre 1996, pp. 31-32.
A. Pioselli, *Mauro Staccioli - La forma del luogo è una pagina scritta sulla quale disegnare la scultura*, "Flash Art", Milano, gennaio-febbraio 1997, p. 84.
F. Tedeschi, *Conversazione con Mauro Staccioli*, in *Lo spazio ridefinito*, catalogo della mostra, Villa Burba, Rho; Villa Litta, Lainate; Villa Borromeo, Senago, aprile-maggio 1998, pp. 121-122.
Y. Resseler, *Mauro Staccioli. "Une oeuvre d'art nécessite un choix, un jugement"*, "Flux-News", n. 17, novembre 1998, p. 24.
Scolpendo i contesti, segno per segno. Una conversazione fra Mauro Staccioli e Tommaso Trini, intervista inedita realizzata in occasione della mostra personale, A arte Studio Invernizzi, Milano, 25 maggio - 8 luglio 2000.

Per una bibliografia completa sull'artista si rimanda alla monografia di V. Loers, *Mauro Staccioli. Works 1969-1999*, Edizioni L'Agrifoglio, Milano, 2000.