

Anno 3, Numero 3

Contesti d'Arte



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

SAGAS
DIPARTIMENTO DI STORIA,
ARCHEOLOGIA, GEOGRAFIA
ARTE E SPETTACOLO



Contesti d'Arte
Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici dell'Università di Firenze

Direttore scientifico
Sonia Chiodo

Direttore responsabile
Antonio Pinelli

Redazione
Martina Nastasi

Impaginazione
Baldassare Amodeo

Comitato scientifico
Giorgio Bacci, Maria Novella Barbolani di Montauto, Fulvio Cervini,
Sonia Chiodo, Andrea De Marchi, Gabriele Fattorini, Cristiano Giometti,
Lorenzo Gnocchi, Francesco Guzzetti, Alessandro Nigro,
Donatella Pegazzano, Tiziana Serena, Guido Tigler, Paul Tucker

La rivista è finanziata dalla Scuola di Specializzazione in Beni storico-artistici.

Redazione: Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo,
via Gino Capponi 9, Firenze (cristiano.giometti@unifi.it)

Edizione: Fondazione Memofonte, lungarno Guicciardini 9r, Firenze (info@memofonte.it)



Contesti d'arte

SOMMARIO

- 6 *Sonia Chiodo*
Per continuare...

CONTRIBUTI

- 10 *Maria Aimé Villano*
La stauroteca eburnea della chiesa di San Francesco a Cortona
- 25 *Gianluigi Viscione*
Controcanto arcaizzante nella scultura toscana di XII secolo.
Il caso dell'acquasantiera di Gello di Camaiore
- 37 *Elizabeth Dester*
Fortezza e bellezza a protezione e decoro della città.
Le pitture murali della Porta di San Francesco a Volterra
- 48 *Fabiana Carelli*
Nuove riflessioni sugli affreschi trecenteschi di San Cristoforo a Cortona
- 57 *Aurora Corio*
Gusto per l'antico, Medioevo 'all'antica': quattro statue dalla facciata
di Santa Maria del Fiore al cortile di Palazzo Medici Riccardi a Firenze
- 69 *Arianna Latini*
Una proposta per Priamo della Quercia plastificatore:
la predella in legno e stucco della Pinacoteca Civica di Volterra
- 86 *Lorenzo Orsini*
Il fregio dipinto nel Palazzo Minucci Solaini a Volterra
- 99 *Danilo Sanchini*
Un disegno di Piero di Matteo per gli affreschi
del chiostro grande della Certosa di Firenze

- 109 Giulia Majolino
L'Assunta di Cortona: un'attribuzione da rivalutare
per la giovinezza di Federico Zuccari
- 123 Elisa Stefanini
Lavinia Fontana, 'gentildonna' ed artista. La meticolosa costruzione
di un'immagine pubblica e la sua divulgazione tramite gli autoritratti
- 135 Vincenzo Sorrentino
Donato Mascagni a Volterra
- 151 Linda Cioni
La fabbrica Viti e l'invenzione del 'commesso volterrano'
- 166 Sara Migaletto
Sculture, interventi o esperienze? Mauro Staccioli a Volterra negli anni '70

Sara Migaleddu

Sculture, interventi o esperienze? Mauro Staccioli a Volterra negli anni '70

Percorrendo la strada SR 68, quando mancano ormai pochi chilometri a Volterra, non si può non rallentare l'andatura dell'auto quando si passa accanto alle maestose opere di Mauro Staccioli. Curva dopo curva appaiono le sue sculture: *Tondo pieno*, *Anello*, *Cerchio imperfetto*, *Al bambino che non vide crescere il bosco*. Che si vedano dal finestrino senza fermarsi o da vicino, parcheggiando sul ciglio della strada, la carica estetica ed emozionale che esse trasmettono è forte ed è impossibile restare impassibili di fronte a esse. Il paesaggio volterrano ha accolto queste e altre opere nel 2009 per la mostra *Luoghi d'esperienza*, occasione in cui l'artista ha collocato diciassette sculture in alcuni luoghi della città e del territorio circostante¹. La maggior parte sono state rimosse a termine dell'evento, quelle che invece sono rimaste *in situ* sono entrate a far parte del paesaggio toscano, diventando anno dopo anno simbolo di quello stesso territorio, come le strade bianche costeggiate da pioppi e le colline coltivate a vigneto. Prendendo in prestito le forme geometriche utilizzate dall'artista, potremmo quasi considerare la mostra del 2009 come la chiusura di un cerchio e quindi di un percorso all'interno dell'arte ambientale iniziata proprio lì, a Volterra nel 1972.

Così dopo più di trent'anni Staccioli torna nel luogo d'origine, con nuovi contenuti, nuove forme e una nuova dialettica tra opera, contesto e pubblico. Egli presenta le proprie opere come delle esperienze, non soltanto perché rievocano alcuni momenti della sua vicenda biografica, ma perché si offrono al pubblico per essere esperite al fine di richiamare alla mente emozioni e ricordi personali. Possiamo allora considerare queste 'esperienze' come il punto di arrivo della sua ricerca artistica e personale, fortemente distanti da quelle sculture realizzate per lo stesso territorio nel 1972 e nel 1973. Le opere oggi a Volterra segnano il cambio di paradigma nella sua ricerca e produzione artistica esemplificata dal progressivo abbandono del termine 'intervento' e l'uso sempre più frequente del termine 'esperienza' per indicare le proprie sculture. L'uso di questi due termini è legato all'arte ambientale fin dalla sua nascita, eppure nel prendere in esame la vicenda artistica di Mauro Staccioli è stato possibile rilevare che il graduale passaggio dall'uso di un termine all'altro va di pari passo a un decisivo e sostanziale cambiamento della sua poetica estetica. Se alcuni artisti e critici usano i due termini in modo intercambiabile, in Staccioli, invece, è riscontrabile un uso cosciente dell'uno e dell'altro perché ne riconosce un carico semantico differente. Per Staccioli la parola 'intervento' sta a indicare un'azione diretta a incidere in un contesto e sembra condensare tutta l'aggressività

¹ *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009. Luoghi d'esperienza*, catalogo della mostra di Volterra, a cura di M. Bazini, M. Bignardi, E. Crispolti, Bologna 2009.

delle prime opere dell'artista; il termine 'esperienza' invece, sarà utilizzato nell'ultima fase della sua attività, quando le sue sculture perderanno quei toni violenti e si apriranno a nuove sfere emotive.

Tornare a riflettere sulle due prime esposizioni volterrane di Staccioli attraverso questa particolare lente significa considerare i molteplici aspetti del suo lavoro: il valore che egli riconosce al fare artigiano e all'importanza della scelta dei materiali, le sue riflessioni sul ruolo dell'arte e dell'artista nel contesto storico e sociale e le relazioni auspicate o instaurate con il pubblico. Imprescindibile punto di partenza in questo percorso di ricerca è la consapevolezza che l'*humus* di tutta la sua attività artistica è la militanza politica e la profonda fede negli ideali comunisti. Fin dall'inizio della sua carriera Staccioli cerca di configurare il suo progetto estetico coerentemente alla propria ideologia e il fare arte ne diventa la concretizzazione. Fabio Cavallucci a tal proposito scrive che nella visione dell'artista volterrano l'arte non è «un'ancella della rivoluzione» ma è «un progetto che mantiene tutti i suoi caratteri politici, esplicitati nell'atteggiamento dialettico dell'opera nei confronti della società e dell'ambiente»².

Il giovane Staccioli, formatosi a Milano, a contatto con le novità del post-informale, dell'arte povera e delle esperienze processuali, inizia il suo percorso nell'arte ambientale proprio nella sua città natale, in occasione della mostra *Sculture in città*³, collocando sulle colline e nelle piazze di Volterra cinque sculture, anzi, interventi, in cemento e ferro, dalle forme aggressive e dalla fortissima carica politica⁴. Gli interventi in questo caso si rivolgono a un pubblico non selezionato: Staccioli è interessato a provocare nell'individuo una riflessione sulla propria condizione di soggetto oppresso dalla società. L'artista sceglierà di non raccontare con le sue sculture episodi legati al proprio passato, nonostante i luoghi scelti siano fortemente connotati da ricordi personali, ma di provocare il pubblico per mezzo di «un'idea-oggetto» volta a denotare una condizione collettiva afflitta da un malessere condiviso⁵. Staccioli da *Volterra '72* in poi continuerà ad avvertire il bisogno di confrontarsi con l'ambito pubblico «in uno spazio socialmente attivo, nel mezzo della vita di tutti i giorni»⁶ e «denso di elementi contaminanti»⁷. Il passaggio dalla galleria allo spazio pubblico non è quindi una sfida, ma una necessità artistica e ideologica⁸. Questi primi interventi di Staccioli si inseriscono nella complessa realtà delle esperienze artistiche e delle riflessioni estetiche degli anni sessanta e settanta, a cominciare da quelle sul concetto di opera aperta⁹, passando per la critica al consumismo capitalista,

² F. CAVALLUCCI, *Il percorso di Mauro Staccioli*, in *Staccioli. Sculture*, catalogo della mostra di Pesaro, a cura di L. Vergine, H.M. Davies, Milano 1997, p. 49.

³ *Mauro Staccioli. Sculture in città*, catalogo della mostra di Volterra, a cura di E. Crispolti, Milano 1972.

⁴ V. LOERS, *Mauro Staccioli. Works 1969-1999*, Milano 2000; D. NOBILI, *Toninelli 1972. Mauro Staccioli e il lavoro dello scultore*, "Studi di Memofonte", XXI, 2018, pp. 128-146.

⁵ CRISPOLTI, in *Mauro Staccioli. Sculture in città ... cit.*, p. 3.

⁶ L. BARBERO, *Ogni azione dell'uomo*, in *Mauro Staccioli*, catalogo della mostra di Bergamo a cura di M. Menezzzo e L.M. Barbero, Silvana 2006, p. 23.

⁷ M. STACCIOLI, *Il senso e la forma della scultura*, in *Io arte noi città, natura e cultura dello spazio urbano*, atti del convegno di studi di Roma (2004), a cura di P. Ferri, D. Fonti, M. Crescentini, 2006, p. 37.

⁸ M. BIGNARDI, *Le forme, la memoria*, in *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009 ... cit.*, p. 18.

⁹ U. ECO, *Opera aperta, forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962, ried. 1972.

fino ad approdare alle sperimentazioni di arte partecipata¹⁰, generando un percorso personale e coerente. A guidare l'artista volterrano nella mostra-intervento¹¹ *Sculture in città*, è Enrico Crispolti, giovane storico dell'arte e prolifico curatore di esposizioni¹², che firma il breve quanto ricco catalogo



Fig. 1. Mauro Staccioli, sei elementi in ferro nero, le mura etrusche, Volterra, 1972. Fotografia di E. Cattaneo.

corredato da più di venti fotografie di Enrico Cattaneo. Il fotografo milanese¹³, fondamentale interprete delle novità artistiche italiane di quegli anni, riesce, anche nel caso di *Volterra '72*, a restituire nella forma bidimensionale la forza disturbante e minacciosa di questi interventi.

Artista e curatore scelgono di esporre soltanto cinque opere, ognuna di essa in un luogo della città scelto per la propria valenza storica e sociale, dando a ogni intervento un preciso indirizzo semantico, una definita «volontà di significato»¹⁴. Staccioli nel 1972 ha già codificato un proprio lessico costituito da volumi geometrici totalmente astratti ed essenziali, ma complicati da un'artigianalità a tratti aggressiva tanto per l'uso dei materiali (il cemento nel quale vengono appositamente lasciati a vista i segni del passaggio degli strumenti usati e il ferro di produzione industriale) quanto per il modo con cui questi vengono combinati dando origine a una «paradossale eleganza grafica»¹⁵. Sull'altopiano delle Balze, proprio accanto ai resti delle mura etrusche, Staccioli posiziona «una teoria formata da nove pali in ferro nero fissati nel terreno e disposti a formare un angolo retto, che sembra rievocare le esigenze difensive in epoca medievale»¹⁶ (fig. 1). Al piazzale Sant'Andrea viene collocato un cubo formato da quattro elementi in cemento da cui fuoriescono altrettanti speroni di ferro nero, richiamando alla

¹⁰ L. MELONI, *L'opera partecipata: l'osservatore tra contemplazione e azione*, Mannelli 2000, pp. 35-45.

¹¹ L'espressione «mostra-intervento» è usata a proposito di *Volterra '72* da Crispolti in *Volterra 73. Sculture ambientazioni visualizzazioni progettazione per l'alabastro. Problemi del centro storico*, catalogo della mostra a cura di E. Crispolti, Firenze 1973. Le pagine del volume non sono numerate, per tanto nei successivi riferimenti bibliografici non è stato possibile indicare la pagina, dove possibile è stato fatto riferimento alla sezione.

¹² La mostra *Volterra '72* è stata realizzata grazie al sostegno economico della Galleria Toninelli di Milano e alla collaborazione del sindaco e dell'amministrazione comunale di Volterra.

¹³ R. DEL GRANDE, *Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970*, "Studi di Memofonte", IX, 2012, pp. 3-37.

¹⁴ *Volterra 73* ... cit.

¹⁵ NOBILI, *Toninelli...* cit., p. 129.

¹⁶ STACCIOLI, in *Volterra 73* ... cit.

mente una barriera o a una macchina da guerra medievale (fig. 2). L'ultimo intervento fuori dalla cerchia muraria è a Porta all'Arco e si tratta di un alto pilastro in ferro posizionato su un basamento in cemento (fig. 3). Con le altre due opere, una piramide (fig. 4) e una serie di piramidi (fig. 5), che trovano ubicazione rispettivamente accanto al battistero e nella piazza dei Priori, Staccioli mette sotto attacco sia il potere temporale che quello spirituale: nessuno può dichiararsi al sicuro dalla forza di questi interventi. È evidente che i luoghi scelti non sono legati a un suo ricordo personale, ma sono rivelanti per la storia e la quotidianità di tutti, per i cittadini di Volterra come per gli anonimi viaggiatori che nell'estate del 1972 passeggiano per le vie della cittadina toscana: chiunque imbattendosi nelle sue sculture sarà costretto a fermarsi e riformulare il proprio tragitto tenendo conto degli ostacoli imposti e ripensando dunque al contesto in cui si trovano¹⁷.



Fig. 2. Mauro Staccioli, quattro cubi di cemento con sbarre di ferro, piazzale Sant'Andrea, Volterra, 1972. Fotografia di E. Cattaneo.



Fig. 3. Mauro Staccioli, cubo di cemento con punta di ferro, Porta all'Arco, Volterra, 1972. Fotografia di E. Cattaneo.

¹⁷ S. SANTINI, *Anni di cemento*, in *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982*, catalogo della mostra di Parma e Firenze, a cura di A. Alibrandi, S. Santini, Firenze 2012, p. 34.

Quando ho affrontato lo spazio della Piazza dei Priori (intervento che ritengo esemplare di tutto il mio 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 turistico¹⁸.

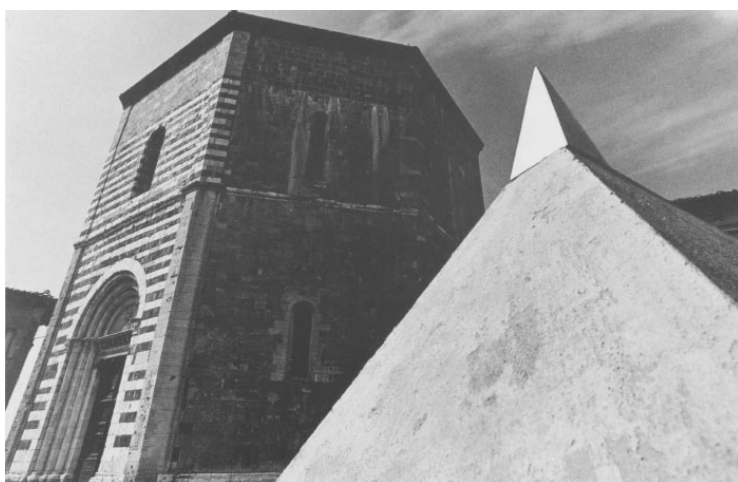


Fig. 4. Mauro Staccioli, *Piramide*, piazza San Giovanni, Volterra, 1972. Fotografia di E. Cattaneo.



Fig. 5. Mauro Staccioli, *Barriera*, piazza dei Priori, Volterra, 1972. Fotografia di E. Cattaneo.

È con queste parole che l'artista ripensa nel 1973 alla sua mostra intervento dell'estate precedente. Le opere di Staccioli richiamano dunque a una riflessione sul presente, sui poteri e sulle violenze urbane e politiche: sono infatti gli anni delle contestazioni, della strage di piazza Fontana, della morte di Pinelli e tutte queste tensioni vengono condensate nel cemento e nel ferro a cui l'artista dona una forma. Quello che fa Staccioli a Volterra è attaccare la città su più fronti, minandone le certezze, disturbando il vissuto quotidiano, nella speranza di svegliare il cittadino dall'apatia generata dalla monotonia del vivere¹⁹. «Le mie sculture» scrive Staccioli nel 1976 «si pongono come stru-

¹⁸ STACCIOLI, in *Volterra 73* ... cit.

¹⁹ Staccioli scrive: «Ho risolto l'idea con una barriera di elementi piramidali inclinati, che strutturalmente rompersero con ogni verticalità e statica volumetricità dello spazio circostante [...]. 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» (*Volterra 73* ... cit.)



Fig. 6. Pagina del catalogo della mostra *Volterra '72*. Fotografie di E. Cattaneo.

mento di intervento temporaneo nella realtà, in un rapporto di interazione, per modificare la lettura e l'uso del consueto»²⁰: gli interventi modificheranno quindi la quotidiana percezione di una piazza, di un paesaggio, di un monumento, per riscrivere le relazioni tra città e cittadini. *Volterra '72* non è soltanto il tentativo di scardinare l'idea di centro storico medievale intoccabile, e non è certamente un tentativo di far dialogare il passato con il presente: la mostra è stata pensata da Staccioli e Crispolti come la possibilità per Volterra di uscire dal paradigma della città cartolina e per i volterrani come l'occasione per ripensare criticamente al proprio presente.

L'artista, sicuramente influenzato dalle riflessioni di Eco sulla necessità di scardinare certe dinamiche elitarie tra opera e pubblico²¹, arriverà a realizzare nei suoi interventi proprio la rottura della relazione univoca tra fra operatore-opera-pubblico, trasformando il pubblico in fruitore che affronta l'opera e partecipa allo sconvolgimento attivato dalle sculture (fig. 6). Dagli interventi di Staccioli non si esce indenni, «è una situazione ove la vittima è l'uomo, l'uomo democratico, il cittadino, capro espiatorio di quella violenza, che sia trucidato a piazza Fontana o voli innocente da una finestra», scrive Crispolti, eppure ognuno di questi interventi può essere anche «mezzo di protezione e salvezza»²².

La mostra *Sculture in città* si conclude il 9 settembre del 1972 e appena sei mesi dopo Crispolti torna in Toscana con un nuovo e ambizioso progetto artistico dal titolo *Volterra '73*. Da una decina d'anni nel mondo dell'arte contemporanea si era avviata un'intensa discussione sul ruolo dell'arte nei centri storici, sfociata in interessanti manifestazioni artistiche²³. In questo contesto si inserisce anche la mostra *Volterra '73* ideata da Enrico Crispolti e dallo scultore volterrano Mino Trafeli. La manifestazione artistica si caratterizza per un'ulteriore e più ampia riflessione sul ruolo dell'arte contemporanea nei confronti dell'ambiente urbano²⁴. Obiettivo della mostra infatti non è tanto il dialogo tra antico e moderno, quanto fra l'arte, e quindi gli artisti, e la città con tutte le sue componenti, perseguendo un approccio partecipativo, a differenza di altre iniziative artistiche simili. I trentuno «operatori culturali»²⁵, sono quindi chiamati a svolgere un ruolo di costante confronto con il luogo e con il contesto sociale²⁶,

²⁰ *Ambiente come sociale. La Biennale 1976*, catalogo, a cura di E. Crispolti, Venezia 1976, p. 9.

²¹ Eco, *Opera ... cit.*, p.176.

²² *Mauro Staccioli. Sculture in città ... cit.*

²³ Si fa riferimento alle mostre: Spoleto '62, Como '69, Varese '69, Rimini '73, e alla Biennale di Venezia del 1976. I. MARIOTTI, *Sculture e città: l'inserimento di sculture contemporanee in ambienti urbani medievali. L'esperienza italiana*, "Politico", 2000, 1, pp. 179-196; A. ACOCELLA, *Avanguardia diffusa. Luoghi di sperimentazione artistica in Italia, 1967-1970*, Macerata 2016.

²⁴ La centralità della mostra *Volterra '73* all'interno del dibattito sull'arte ambientale è stata ulteriormente ribadita dal recente convegno dal titolo *Da Volterra '73 alla Fattoria di Celle. Origini, vocazioni e prospettive paesaggistico ambientali dell'arte contemporanea*, tenutosi a Volterra e a Prato il 27 e 28 ottobre 2023 e curato da Anna Mazzanti.

²⁵ Espressione usata da Crispolti: «dicendo operatore estetico ci si riferisce [...] a una nuova identità del proprio ruolo nell'operatività nel sociale»; «l'operatore estetico [...], è invece soltanto un sollecitatore, un provocatore [...] di partecipazione che rappresenta un momento di crescita autoconoscitiva altrui» (E. CRISPOLTI, *Arti visive partecipazione sociale: da Volterra '73 alla Biennale 1976*, Bari, 1977, p. 17 e segg.).

²⁶ Il progetto iniziale, mai realizzato, prevedeva che ogni artista lasciasse una sua opera in città allo scopo di costituire un primo nucleo di una galleria d'arte contemporanea pubblica.



Fig. 7. M. Staccioli, *Barriera*, scalinata della Porta di Docciola, Volterra, 1973. Fotografia di E. Cattaneo.

culturale. Per Staccioli il ruolo dell'arte e dell'operatore artistico rimane quello di contribuire a una crescita della coscienza critica e *Volterra '73* non può che essere un progetto artistico e insieme politico. Questo è e sarà un binomio inscindibile, il suo unico modo di concepire la riflessione e l'intervento artistico. Staccioli propone al pubblico volterrano due opere: sulla scalinata di Porta Docciola colloca *La barriera* (fig. 7), la scultura composta da quattro cubi che l'estate precedente aveva trovato posto presso il piazzale di Sant'Andrea, e, sull'altopiano che un tempo ospitava l'acropoli etrusca, di fronte al forte mediceo sede del carcere, una piramide in cemento a base triangolare lievemente inclinata in direzione della fortezza (fig. 8). A distanza di un anno Staccioli individua in modo ancora più esplicito come interlocutore spaziale i luoghi del potere. Difatti, la Piramide che indica il carcere volterrano è una chia-

tanto che le opere realizzate non sarebbero state presenze trasportate da una galleria a una piazza, ma interventi *site specific*: «Fin dall'inizio ci si è posti il problema di evitare un'azione culturale colonialistica, e di giungere invece ad un risultato di sollecitazione socioculturale, che mi sembra sia stato notevolmente conseguito»²⁷. L'obiettivo non è chiamare turisti, termine praticamente assente nei verbali dei dibattiti delle assemblee di progettazione degli interventi – scupolosamente riportati nel catalogo – quanto, come scrive Staccioli, quello di una «rigenerazione culturale e di vitalizzazione sociale»²⁸ che passa obbligatoriamente da un approccio partecipativo all'evento

²⁷ CRISPOLTI, in *Volterra 73* ... cit.

²⁸ STACCIOLI, in *Volterra 73* ... cit.



Fig. 8. M. Staccioli, *Piramide*, Piano di Castello, Volterra, 1973. Fotografia di E. Cattaneo.

rissima critica al potere e alla violenza esercitata dello Stato. Nel catalogo l'artista presenta i propri interventi con queste parole:

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-medievali testimoniano la presenza di templi e palazzi, quindi di potenti. Una situazione di potere, di violenza e di privilegio [...] 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 arma²⁹.

Per quattro settimane la piccola città di Volterra ospitò ben trentacinque opere il cui impatto estetico e sociale fu forte; come si può immaginare le reazioni non furono tutte positive, anzi, il mensile "Volterra" pubblica svariate lettere di cittadini molto critici nei confronti di quella che viene vista come «invasione»³⁰. Paradossalmente, se per Staccioli *Volterra '73* «deve essere un'occasione per creare una continuità di rapporti creativi fra la città e il resto della regione e della nazione»³¹, per il giornale locale l'unico effetto positivo riscontrato è proprio

²⁹ STACCIOLI, in *Volterra '73* ... cit.

³⁰ Si vedano a proposito i seguenti articoli comparsi sulla rivista "Volterra, Rivista mensile associazione Pro Volterra": *Un'interessante iniziativa: Volterra '73*, XII, 3, 1973, p. 23; *Volterra '73, una iniziativa culturale nata per far discutere: i pro e i contro*, XII, 1973, 7-8, pp. 17-21. G. GUERRIERI, *Volterra, la mostra, il turismo*, XII, 1973, 9, pp. 3-4; L. LORENZINI *Con buona pace di tutti*, XII, 1973, 9, p. 5; AA. VV., *Dal dibattito su Volterra '73*, XII, 1973, 10, p. 5; R. VOLPONI, *Volterra '73*, XII, 1973, 10, p. 3,4; *Direttore, in margine a Volterra '73*, XII, 1973, 11, p. 28.

³¹ *Volterra '73* ... cit. approfondimento su Staccioli.

il possibile richiamo di turisti. Il video-documentario prodotto dalla RAI ideato da Barbati e mandato in onda il 7 settembre 1973 sul secondo canale³², presenta con attenzione gran parte delle opere e propone alcuni dibattiti tra gli operatori culturali. È qui, tra gli scambi di battute tra Somaini, Crispolti e Staccioli che quest'ultimo ci fornisce una chiara lettura di quel momento, mostrandosi consapevole delle difficoltà incontrare dai volterrani nel vivere la propria città durante quell'estate: «i volterrani hanno espresso il disagio che è il risultato di un costume culturale nazionale, cioè la mancanza di abitudine a partecipare a certi fatti culturali, a non essere protagonisti se non quando questi sono diventati elementi di consumo [...] gli manca lo strumento, il metodo di critica». Quindi, se gli operatori culturali di *Volterra '73* non sono riusciti a coinvolgere i cittadini quanto si erano prefissati è perché la società tutta ha condotto gli uomini e le donne a chiudersi nell'individualismo e ad allontanarsi dalla cosa pubblica e dalla 'cosa artistica', che, in questo caso, coincidono³³.

Nonostante la risposta della città non sia stata quella prospettata da Crispolti e dagli operatori, *Volterra '73* ha segnato un punto di svolta nelle manifestazioni artistiche di questo tipo e allo stesso tempo si è posta come un caso paradigmatico³⁴, a cui le successive manifestazioni hanno guardato senza peraltro uguagliarlo³⁵. Le opere proposte da Staccioli a *Volterra '72 e '73*, così come quelle realizzate nello stesso decennio, sono interventi «che venivano ad interrompere l'indifferenza dello spazio di vita, organismi plastici, segnali obbligati verso una attenzione critica»³⁶. I suoi interventi non si aprono ad altre letture se non a quelle indicate, ovvero risvegliare la memoria collettiva e condurre alla partecipazione politica e culturale. Un'ulteriore prova per Staccioli sarà l'opera proposta per la biennale di Venezia Biennale del 1976, che Crispolti, curatore del Padiglione Italia, dedica al tema «Ambiente come sociale»:

le mie sculture, [...] si pongono come intervento temporaneo nella realtà, in un rapporto di interazione, per modificare la lettura e l'uso consueto. Sono strumenti di provocazione, di coinvolgimento e rilevamento critico, richiamo e indicazione della condizione esistenziale del 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 percorso storico in atto³⁷.

Anche in questo contesto Staccioli parla di intervento, enfatizzando l'intento violento dell'opera sui destinatari che continua a essere al centro del suo interesse proprio perché con-

³² L'intero documentario è visibile su < <https://www.youtube.com/user/VolterraTelevision> > (maggio 2023).

³³ Staccioli è uno dei pochi artisti a essere apprezzato dal pubblico volterrano per aver spiegato le proprie opere alla cittadinanza. G. GUERRIERI, *Volterra ... cit.*, pp. 3-4.

³⁴ F. CAVALLUCCI, *Arte pubblica. Un tentativo di cronistoria*, in *Io arte noi città, natura e cultura dello spazio urbano*, atti del convegno di studi Roma (2004), a cura di P. Ferri, D. Fonti, M. Crescentini, Roma 2006, p. 123.

³⁵ MARIOTTI, *Sculture e città ... cit.*, pp. 179-196.

³⁶ *Sculture di Mauro Staccioli. Letture di un ambiente*, catalogo della mostra, a cura di V. Fagone, Vigevano 1977 p. 1.

³⁷ Staccioli espone nella sezione «Ipotesi e realtà di presenze urbane conflittuali». *Ambiente come sociale ... cit* p. 9.

vinto della forza dell'arte e del potere di cambiamento che essa può esercitare sulla società³⁸.

Cambiano le condizioni generali e le fasi preparatorie degli interventi, ma resta costante, almeno fino agli anni ottanta, il ruolo che Staccioli attribuisce al suo lavoro e in particolare alle sculture nel contesto urbano, individuato come luogo simbolico del consumismo e della mercificazione³⁹. L'ideologia e la pratica politica che avevano costituito le radici del suo operare e al tempo stesso l'obiettivo coscientemente utopistico a cui tendere, vengono però messe a dura prova dagli eventi storici. La maturità dell'artista è infatti segnata dalla perdita di fiducia nel partito e al contempo da un meritato successo internazionale. La seconda metà degli anni ottanta determina infatti «l'archiviazione di ogni spinta rivoluzionaria»⁴⁰, e la sicurezza e l'aggressività dei primi interventi lasciano spazio all'incertezza e a equilibri precari, sintomatici dello sgretolarsi delle certezze ideologiche. Basterà osservare le opere realizzate a Kassel e a Seul nel 1988, alla Fondazione Mudina nel 1992⁴¹ e a Santa Monica nel 1993⁴² per rendersi conto di questo cambiamento. La sua arte, che era stata arte politica, fortemente ideologica e sociale, perde queste connotazioni e diventa un'arte civile, etica e sociale nell'accezione di 'pubblica'⁴³. Quando le opere perderanno gli elementi metallici aggettanti, acquisteranno un atteggiamento a tratti interlocutorio e a tratti accogliente, ma saranno sempre fortemente legate al contesto ambientale⁴⁴. Nella seconda fase della sua carriera egli desidera coinvolgere il soggetto in un'esperienza di riattivazione di sensi e ricordi al fine di provocare riflessioni ed emozioni di più vasto raggio. Staccioli si apre quindi alla riflessione sulla presenza dell'uomo nel mondo, al suo rapporto individuale con l'ambiente⁴⁵.

Le mie opere degli anni '70, erano forse più dirette, derivavano da una spinta, da un'urgenza partecipativa più forte. Avevano qualcosa a che vedere con schieramenti o scontri ideologici, politici e culturali, avevano a che vedere con le trasformazioni in atto, violenze espresse e latenti delle tensioni che tali trasformazioni producevano. A ben vedere quella violenza era meno pericolosa di quella attuale [...]. I miei lavori di oggi li considero, li ritengo più forti perché meno dichiarati, meno urlanti⁴⁶.

³⁸ «Il carattere politico del lavoro di Staccioli risiede nella sollecitazione alla partecipazione comunicativa, al dialogo critico» E. CRISPOLTI, *La scultura, segno contestuale, di Mauro Staccioli. Intenzioni di una ricerca*, in *Mauro Staccioli: il segno come scultura*, Macerata 1981, p. 8.

³⁹ E. CRISPOLTI, *Urgenza nella città, proposte di intervento di Francesco Somaini*, Milano 1972. *Scultura-intervento di Mauro Staccioli*, catalogo della mostra a cura di G. Dorffles, Roma 1981.

⁴⁰ M.L. GELMINI, *Staccioli: elementi di un lessico*, in *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009 ... cit.*, p. 30.

⁴¹ *Mauro Staccioli. All'origine del fare*, catalogo della mostra di Prato, a cura di L.M. Barbero, M. Bazzini, G. Dorffles, M.L. Gelmini, Mantova 2008, p. 174.

⁴² Per ulteriori esempi si veda la galleria fotografica con album relativi a tutte le esposizioni di Staccioli presente sul sito internet < <https://www.maurostaccioli.org/> > (maggio 2023).

⁴³ *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009 ... cit.* p. 28. B. CORÀ, *Mauro Staccioli: gli anni di cemento*, in *Mauro Staccioli. Gli anni di cemento ... cit.*, p. 18. M. BAZZINI, *Oltre le geometrie minime*, in *Mauro Staccioli: sensibile ambientale Sensibile ambientale*, catalogo della mostra a cura di A. Fiz, Roma 2018, p. 81.

⁴⁴ In questo spostamento del baricentro degli interessi di Staccioli verso l'ambiente e il paesaggio trova affinità con il concetto di *genius loci* teorizzato in quegli anni da Norberg-Schulz. C. NORBERG-SCHULZ, *Genius loci, paesaggio, ambiente, architettura*, Milano 1979.

⁴⁵ *Staccioli. Sculture ... cit.*, p. 55. Si veda anche BIGNARDI, *Le forme ... cit.*, p. 22.

⁴⁶ *Mauro Staccioli: idea dell'oggetto dell'idea*, a cura di F. Tedeschi, Milano 2000, p. 39.

Gli anni novanta costituiscono gli anni di passaggio dalla precarietà esistenziale alla fase di ricerca di riconnessione tra ambiente e individuo e sarà proprio in questo passaggio che Staccioli in riferimento alle proprie opere inizierà a utilizzare il termine 'esperienza' abbandonando gradualmente il termine 'intervento'. Come si è detto, non è soltanto una differenza lessicale, perché i due sostantivi hanno precise connotazioni semantiche: usare la parola 'esperienza' significa mettere l'accento sulla percezione dell'opera che necessita dell'attivazione di tutti gli altri sensi e del coinvolgimento della propria sfera emotiva. Il termine 'esperienza' in questo caso chiarisce che è nella relazione tra opera, ambiente e individuo che la scultura acquista ragione d'essere. In questa nuova ricerca Staccioli approfondisce nuovi temi e nuovi linguaggi attraverso i materiali di sempre, come nell'opera realizzata a Brufa nel 2003:

Ho pensato al luogo come generatore di esperienza, quindi di pensiero, di riflessione sull'essere e sullo stare nel luogo con tutto ciò che ne consegue. La scultura è concreta e materiale, spazio tattile, generatore appunto di esperienza. Sarò felice quindi, se da questa installazione la gente ritroverà pensieri del proprio vissuto e motivo di riflessione, l'immagine del proprio possibile futuro. [...] La scultura capace di rispondere bisogno di ritrovare il senso etico del rapporto tra noi ed i luoghi⁴⁷.

A conclusione della sua carriera – si vedano le opere realizzate per il parco archeologico *Scolacium*⁴⁸ in provincia di Catanzaro e per la mostra volterrana *Luoghi d'esperienza* – l'artista riflette sullo spazio reale «muovendo tra il ricordo e la percezione, lì ove lo spirito ha il contatto con l'oggetto del presente. È nella percezione che il ricordo tende a incarnarsi, a farsi presente»⁴⁹. È così che nelle ultime opere dalle forme talvolta curve, altre volte spigolose, ma sempre aperte e accoglienti nei confronti del paesaggio e del pubblico, la memoria collettiva e la partecipazione lasciano definitivamente spazio al ricordo e alle emozioni personali⁵⁰. A queste 'esperienze' l'autore rinuncia spesso a dare un'unica chiave di lettura, dichiarando che trova un'inutile forzatura il dare un titolo per veicolare un contenuto preciso dell'opera e, preferendo come sempre intitolare le sue opere con il luogo e la data di realizzazione, lascia ulteriormente le opere aperte, libere «dall'artificialità dei titoli»⁵¹. Staccioli, abbandonata quindi la forza ben indirizzata verso precisi obiettivi tipica degli interventi, mette in campo una nuova dialettica ugualmente ricca di energia e capace di creare nuove opere che si presentano come vere esperienze estetiche ed emotive. Le ultime opere di Mauro Staccioli non sono più interventi da cui si viene risvegliati dal torpore del consumismo capitalista per poi acquisire una coscienza sociale e politica, ma esperienze che riattivano nostalgicamente emozioni e nuovi modi di percepire l'opera, il contesto in cui essa è posta e, ovviamente, se stessi.

⁴⁷ STACCIOLI, *Il senso e la forma ... cit.*, pp. 39, 40.

⁴⁸ Intervista all'artista <<http://www.maurostaccioli.org/index.php?interviste-e-video>> (maggio 2023).

⁴⁹ M. BIGNARDI, *Praticare la città, arte ambientale, prospettive della ricerca e metodologie d'intervento*, Napoli 2013, p. 275.

⁵⁰ *Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009 ... cit.*, p.16.

⁵¹ Si veda l'intervista all'artista citata in nota 47. Molte opere realizzate per Volterra nel 2009 hanno un titolo, ma come precisa l'autore in un'intervista, si tratta prevalentemente di dediche (*al bambino che non vide crescere il bosco*) o di «intuizioni» del segno (*tondo vuoto, tondo pieno*), non di titoli volti a «riempire di significato l'opera».



Fig. 9. M. Staccioli, *Anello*, Volterra, 2009. Fotografia di S. Borghese.

La conclusione all'intervista rilasciata da Staccioli proprio accanto all'*Anello* nel 2009 (fig. 9) è forse la spiegazione più chiara alle sue ultime opere: «È semplicemente quello che vedi. Non c'è nulla da spiegare, non c'è da spiegar nulla»⁵².

⁵² «La critica stessa commette un errore quando cerca di trovare delle definizioni qualitative, ideali [...] la critica rimane a margine della cosa [l'opera] che è soprattutto il risultato di un lavoro di carattere intuitivo, emotivo al quale si cerca di dare una forma»: intervista realizzata per la mostra *Volterra 1972-2009. Luoghi d'Esperienza*, visibile sul sito: <<https://www.youtube.com/watch?v=w9BbISD25v0>> (maggio 2023).