

STUDI
DI
MEMOFONTE

Rivista on-line semestrale

Numero 21/2018



FONDAZIONE MEMOFONTE

Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche

www.memofonte.it

COMITATO REDAZIONALE

Proprietario

Fondazione Memofonte onlus

Fondatrice

Paola Barocchi

Direzione scientifica

Donata Levi

Comitato scientifico

Francesco Caglioti, Barbara Cinelli, Flavio Fergonzi, Margaret Haines,
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

Cura scientifica

Flavio Fergonzi

Cura redazionale

Martina Nastasi, Mara Portoghese

Segreteria di redazione

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

info@memofonte.it

ISSN 2038-0488

INDICE

FLAVIO FERGONZI Editoriale	p. 1
FABIO BELLONI <i>Stampo virile</i> . Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970	p. 3
FRANCESCO GUZZETTI «Note sullo spettatore» per Giovanni Anselmo: <i>Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale</i>	p. 42
DENIS VIVA La finzione dell'esordio: Sandro Chia alla Galleria La Salita, Roma 1971	p. 69
GIACOMO BIAGI <i>Senza numero</i> . Alighiero Boetti 1972	p. 103
DUCCIO NOBILI Toninelli 1972: Mauro Staccioli e «il lavoro dello scultore»	p. 128
FILIPPO BOSCO <i>Cambiare l'immagine</i> e i disegni leonardeschi di Giuseppe Penone	p. 147
MARIA ROSSA Luciano Fabro, <i>Iconografie (Bacinelle)</i> : alcune possibilità di lettura	p. 178
GIORGIO DI DOMENICO «Una partecipazione che va trovata»: Jannis Kounellis, <i>Tragedia civile</i> , 1975	p. 216

**«NOTE SULLO SPETTATORE» PER GIOVANNI ANSELMO:
*DOCUMENTAZIONE DI INTERFERENZA UMANA
NELLA GRAVITAZIONE UNIVERSALE***

Premessa

Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale è un titolo altamente evocativo e al contempo precisamente descrittivo di un lavoro di Giovanni Anselmo, nato come edizione in venti multipli più una prova d'artista, e come tale esposto per la prima volta nella primavera del 1971 alla Galleria Multipli di Giorgio Persano a Torino, insieme ad altre edizioni dello stesso artista (Fig. 1)¹.

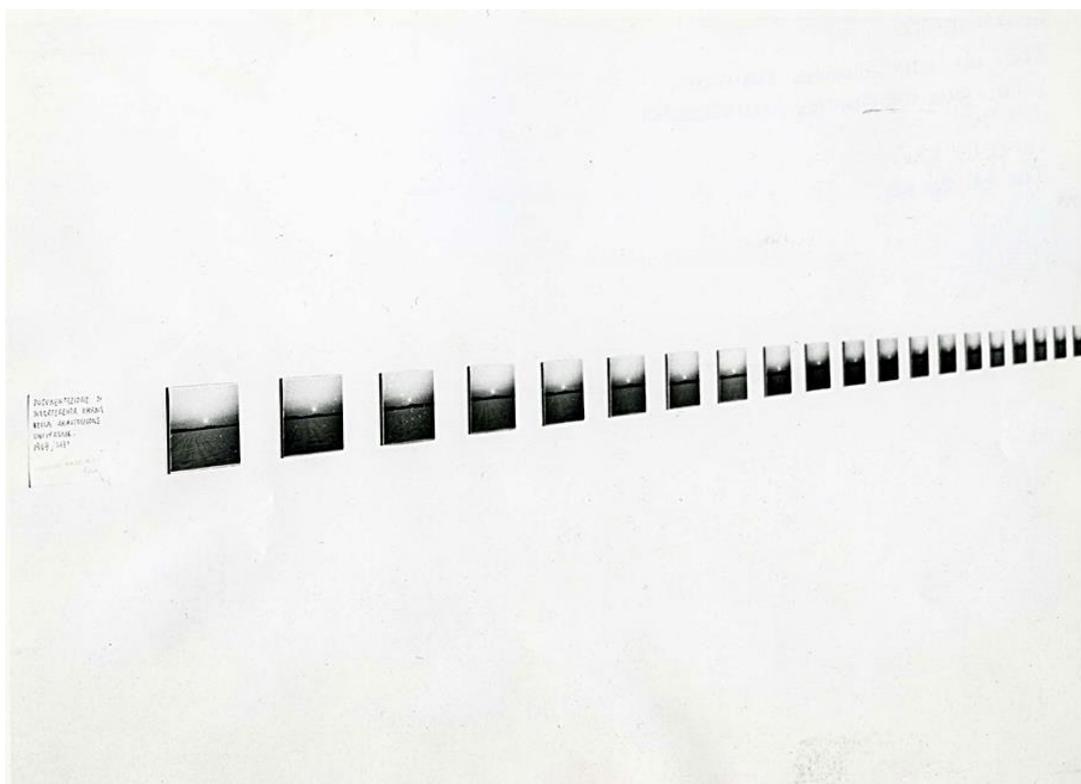


Fig.1: Giovanni Anselmo, *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*, 1969-1971, multiplo in 20 esemplari, fotografia su carta, 20 elementi, 3×3 cm cadauno, Edizioni Multipli, Torino. Foto © Paolo Mussat Sartor. Courtesy Archivio Anselmo

Questo articolo espande una parte della mia tesi di perfezionamento completata nel 2016 presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (*Senza titolo/Untitled 1970 c. Torino e il contesto internazionale dopo 'Arte Povera'*, relatore: professore Flavio Fergonzi). Alcuni risultati sono stati nel frattempo presentati a una lezione tenuta all'interno del corso di Storia dell'Arte Contemporanea dello stesso prof. Fergonzi, sempre presso la Scuola Normale Superiore, A.A. 2017-2018. Ringrazio sentitamente il professore e gli studenti per i preziosi stimoli ricevuti al termine di tale lezione. Un ringraziamento speciale va a Rocco Mussat Sartor (Archivio Anselmo), Jan Dibbets, Gabriella Perez (Magazzino Italian Art Foundation), Valentina Pero, Anne Rorimer. La ricerca è stata condotta anche in alcuni archivi, dei quali si dà conto nelle note che seguono.

¹ La mostra si svolse dal 27 aprile al 12 maggio 1971, in coincidenza con la personale alla Galleria Sperone.

È stata riproposta in molteplici occasioni, spesso con titoli lievemente variati e in diversi formati. Questo studio si concentra tuttavia sulla prima versione, particolarmente significativa, del momento di passaggio dagli anni Sessanta ai Settanta nell'Arte Povera – e più in generale nell'arte italiana – e del grado di consapevolezza con la quale gli artisti italiani si misuravano, in quel delicato turno di tempo, con la ricerca artistica internazionale.

Nella sua prima versione l'opera si compone di venti fotografie stampate a contatto su carta, di formato 3×3 cm (quello dei negativi originali), tutte rappresentanti lo stesso, anonimo paesaggio di pianura innevata, con un sole al tramonto, basso sull'orizzonte (Fig. 2). Gli scatti erano stati realizzati dall'artista un pomeriggio dell'inverno 1969 durante una passeggiata in campagna, tenendo l'obiettivo sempre puntato verso il sole. Ogni fotografia era stata scattata durante una sosta effettuata ogni venti passi nel corso della camminata in direzione del sole, cioè verso ovest. Così facendo, l'artista 'interferisce' con il sistema di rotazione terrestre, procedendo in direzione contraria, cioè da est a ovest, e prolungando così, in una misura infinitesimale, la durata stessa del giorno².



Fig. 2: Giovanni Anselmo, *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*, 1969-1971, particolare. Foto © Paolo Mussat Sartor. Courtesy Archivio Anselmo

1. *Genesis nel contesto del lavoro di Giovanni Anselmo*

L'esecuzione dell'azione nell'inverno 1969 è confermata anche da quello che ne è verosimilmente il primo riferimento pubblicato. Ben prima dell'esposizione nella galleria di Persano, il progetto dell'opera era stato infatti espresso nelle pagine riservate all'artista nel catalogo di *Gennaio 70*, la rassegna di arte contemporanea italiana organizzata da Renato Barilli,

² Per una scheda e uno spoglio delle varie versioni dell'opera si rimanda a BECCARIA 2016. Si veda anche la prima descrizione del lavoro in GIOVANNI ANSELMO 1973, p.n.n.

Maurizio Calvesi e Tommaso Trini presso il Museo Civico di Bologna dal 31 gennaio al 28 febbraio 1970³. Le pagine in questione sono occupate dalle immagini di due lavori – l'intero e un particolare di *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni* e *Verso l'infinito*, entrambi del 1969 – e da alcuni appunti manoscritti. Vi si ritrova innanzitutto la descrizione di *Verso l'infinito* (Fig. 3):

Il ferro ha una sua vita, viene scavato, messo insieme, in tondi, in blocchi, in barre, ma tende sempre, con suo comodo, a disperdersi, a volar via, con l'aiuto dell'aria e dell'acqua. Per andare oltre il tempo del ferro, per mantenere un certo quantitativo insieme all'infinito, ne ho comperato un blocco di 100 chilogrammi, l'ho fatto pulire e, dopo avergli scritto cosa volevo incidendo su una faccia: $\rightarrow \infty$, l'ho ricoperto di grasso.

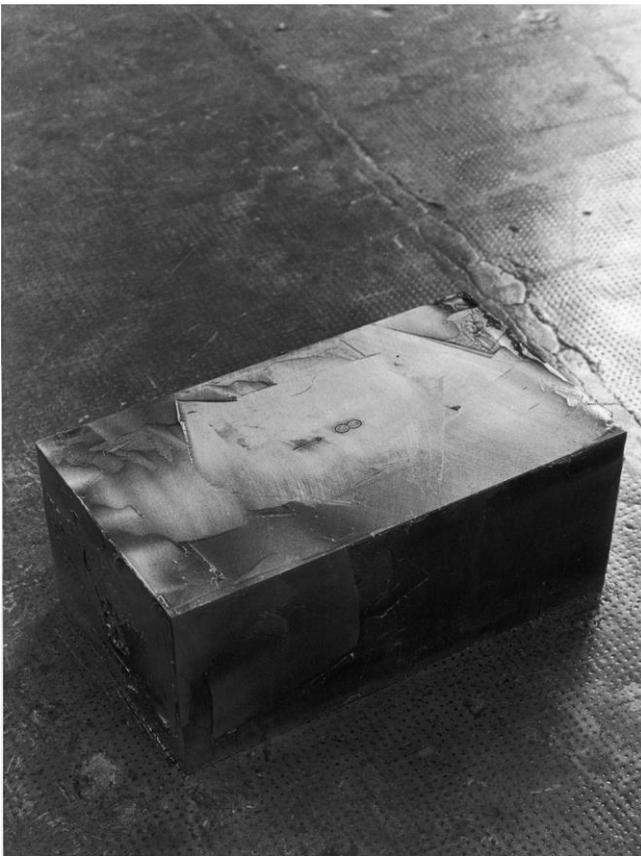


Fig. 3: Giovanni Anselmo, *Verso l'infinito*, 1969, incisione su ferro, vernice trasparente, 36×19.5×16.2 cm. Foto © Paolo Mussat Sartor. Courtesy Archivio Anselmo

Segue un appunto su un progetto non realizzato, da intendersi più come una specie di divagazione: «Mi piacerebbe costruire una grossa gabbia di ferro in cui, protetto, potermi immergere negli oceani tra gli squali più feroci ed affamati e porgere loro il cibo con le mani come se fossero affettuosi». Infine, l'artista annota un'azione compiuta, e ancora da formalizzare in opera: «In un pomeriggio di sole per i prati, con una corsa allo spasimo in direzione del tramonto, ho allungato il giorno di un soffio. (Spero di realizzare questo lavoro anche cinematograficamente)»⁴.

L'ultimo appunto è un chiaro riferimento a *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* e rappresenta un efficace *ante quem* per datare la genesi dell'opera. La natura del lavoro era del tutto coerente con gli interessi di Anselmo in quel periodo: «Negli

³ Una prima ricognizione sulla mostra è in TRONCONE 2014, pp. 133-158.

⁴ ³ BIENNALE INTERNAZIONALE DELLA GIOVANE PITTURA 1970, p.n.n.

ultimi tempi», avrebbe detto l'artista a Mirella Bandini nel 1972, «ho fatto sovente lavori che partono da idee che sono di volta in volta il tempo in senso lato, o l'infinito, o l'invisibile, o il tutto, forse semplicemente perché sono un terrestre e cioè limitato nel tempo, nello spazio, nel particolare»⁵. Il tentativo di visualizzare condizioni assolute di spazio e di tempo e l'afflato poetico risultante dall'impossibile sforzo di misurare l'infinito attraverso l'infinitesimale caratterizzavano del resto l'intero complesso della partecipazione dell'artista a *Gennaio 70*. Alla mostra, infatti, Anselmo espose *Per un'incisione di indefinite migliaia di anni* e *Un giro più del ferro*, così presentate da Mirella Bandini:

Una barra pesantissima di ferro interamente ricoperta di grasso (per mantenerla inalterata in un tempo infinito) e che appoggiata ad una parete, la inciderà lentissimamente per indefinite migliaia di anni; e la lastra quadrata di ferro con una zona circolare coperta da vernice protettiva, che quando la ruggine avrà completato la costruzione del ferro non protetto, apparirà come “un giro di ferro in più”⁶.

A questi lavori se ne aggiungeva un terzo, sempre del 1969, presentato per la prima volta proprio alla rassegna bolognese: *Senza titolo*, o *Pietra alleggerita*, in cui, per dirla con le parole dell'artista:

tiro nuovamente in ballo la forza di gravità. Una pietra del peso di 75 kg. circa è appesa il più alto possibile, agganciata con un cavo d'acciaio a una parete. Per una certa legge fisica, la pietra, allontanata dal centro della terra, risulta impercettibilmente alleggerita, e c'è dunque da pensare che, trasportata più in alto in un certo punto dell'universo, per esempio tra il sole e la terra, essa perda totalmente il suo peso e possa identificarsi perfettamente con l'idea del volo⁷.

La misurazione dell'infinito spazio-temporale e delle diverse condizioni fisiche della materia risultanti dalle molteplici possibilità di combinare posizione e durata di un'azione è lo sforzo maggiore cui tendeva l'artista in quel momento. In questo senso è significativo che proprio la rassegna bolognese sia stata la prima occasione nella quale Anselmo presentò anche un lavoro relativo alla famosa salita sullo Stromboli del 1965, l'evento originario di avvio del suo percorso di artista (Fig. 4)⁸. *Gennaio 70* si distinse infatti, nella selva di esposizioni di quel periodo, per la presentazione di una serie di video d'artista realizzati da alcuni dei partecipanti alla rassegna. Chiamati a misurarsi con il medium spesso per la prima volta, molti degli artisti dell'Arte Povera realizzarono delle riprese, e tra essi Anselmo presentò un video intitolato *Nell'istante in cui appaiono queste scritte è trascorso il tempo, che un giorno la mia ombra, partita all'alba dalla cima dello Stromboli, ha impiegato per percorrere una distanza pari a quella fra il Sole e la Terra*. Nonostante i video di *Gennaio 70* siano andati perduti, Renato Barilli, curatore della sezione, li aveva presentati in un articolo pubblicato su «Marcatrè»⁹. La ripresa durava poco più di otto minuti, cioè il tempo impiegato dalla luce a coprire la distanza tra il Sole e la Terra, e ricreava il momento epifanico vissuto dall'artista il 16 agosto 1965 quando, assistendo al sorgere del sole dalla cima dello Stromboli, si era accorto che, in quel preciso istante, il proprio corpo non proiettava alcuna ombra, o, meglio, che l'ombra del corpo era perfettamente verticale – in

⁵ BANDINI 1973, ripubblicato in BANDINI 2002, p. 26.

⁶ BANDINI 1970, p. 40.

⁷ ANSELMO 1972, p. 55. L'installazione dell'opera in mostra è documentata da una famosa fotografia di Paolo Mussat Sartor che coglie l'artista mentre osserva dal basso la pietra appesa al muro.

⁸ La formalizzazione compiuta del significato di questo momento è la monografia pubblicata nel 1979 in occasione della mostra organizzata alla Kunsthalle di Basilea e allo Stedelijk Van Abbemuseum di Eindhoven, dove viene pubblicata la fotografia dell'artista sullo Stromboli, e nella cui presentazione Jean-Christophe Ammann avvia la riflessione proprio da quel momento (*GIOVANNI ANSELMO* 1979, pp. 3, 15, 26, 47).

⁹ BARILLI 1970.

linea con la propria figura stante – e proiettata all'infinito nello spazio. La descrizione del video non consente di comprendere esattamente come fosse; la menzione da parte di Barilli di



Fig. 4: Giovanni Anselmo, *La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965*, 1965, diapositiva a colori, 24×36 m. Foto Enrico Longo Doria. Courtesy Archivio Anselmo

una «misurabile “durata” di vuoto o di non-immagine sullo schermo» per restituire attraverso l'ombra l'azione della luce lascia pensare a una registrazione focalizzata sulla durata della ripresa più che su un contenuto di immagine¹⁰.

Il video è particolarmente indicativo per contestualizzare la genesi di *Documentazione di interferenza umana*, perché tocca il motivo centrale della sperimentazione sul medium condotta da Anselmo in quel momento. I tre lavori esposti a *Gennaio 70* si fondano ancora su una dimensione oggettuale; è il loro dato materiale di superficie e di tridimensionalità che determina lo sforzo di visualizzare l'infinito, attraverso l'evocazione di un processo di corruzione del materiale stesso (*Per un'incisione di indefinite migliaia di anni* e *Un giro più del ferro*) o il posizionamento fisico nello spazio che visualizza le forze agenti su una precisa situazione (*Pietra alleggerita*). L'impiego consapevole e sistematico dei media di ripresa a partire dal 1969-1970 consentiva invece di visualizzare l'infinito in una modalità che chiamava in causa direttamente il soggetto. Come scrisse Lea Vergine,

from 1969 onwards Anselmo in a certain sense sees himself as an object; the artist investigates his own body and the things outside it, he investigates what is happening in himself and what is happening to him. [...] Anselmo makes no act of faith, nor does he try and sympathise with the phenomenon he is dealing with; if anything, he attempts to penetrate it and to supply the person observing it with a system for retracing his process and thus to become part of the phenomenon itself¹¹.

¹⁰ *Ini*, p. 142. Titolo e durata del video figurano nella lista a p. 144.

¹¹ VERGINE 1973, pp. 29-30.

Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale si poneva dunque come snodo di passaggio verso l'elaborazione di una nuova tipologia di lavori, nei quali l'indagine delle situazioni ambientali già tipica dell'artista non era più affidata ai processi delle materie. Al contrario, tale ricerca era centrata nella propria esperienza fisica di sguardo, percezione e azione, e di conseguenza la loro formalizzazione nell'opera si basava sull'immedesimazione dello spettatore e sulla possibilità di ricreare in vario modo quell'esperienza originaria. Non si dimentichi che, in contemporanea con la mostra dei multipli del 1971, Anselmo espose alla galleria di Gian Enzo Sperone le prime opere della serie *Tutto*, affini nella messa a fuoco della fisicità di un'esperienza, più che della materialità di un oggetto¹².

Il lungo tempo di gestazione intercorso tra l'esecuzione dell'azione nell'inverno 1969, la pubblicazione dell'appunto nel catalogo di *Gennaio 70* e l'esposizione finale dell'edizione di *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* alla Galleria Multipli nel 1971 si deve dunque anche al delicato momento di sperimentazione e messa a punto di media nuovi da parte dell'artista, il cui impiego della fotografia è certamente peculiare rispetto al lavoro degli altri artisti italiani¹³. In questo senso, un lavoro del 1970 segna la maturazione verso la modalità prescelta di realizzazione e presentazione del multiplo. «...una foto in direzione del cielo con una macchina fotografica avente il fuoco sull'infinito e stampata poi nelle misure massime consentite dalla carta. La foto (a colori) poggia sul pavimento ed è tenuta contro il muro da un vetro delle stesse dimensioni che viene poi fissato alla parete»¹⁴: così Anselmo descrisse *Foto dell'infinito attraverso il cielo*, noto anche come *Infinito*, una grande fotografia monocroma, di intenso colore turchese, alta un metro e mezzo, che, installata secondo le indicazioni dell'artista stesso, riproporrebbe allo spettatore l'esperienza dell'osservazione del cielo (Fig. 5)¹⁵. L'impiego del medium fotografico da parte dell'artista è dunque mirato alla 'presentazione' effettiva di un'esperienza, più che alla sua 'rappresentazione'; Anselmo stesso si è mostrato in più sedi consapevole di questa distinzione: «La fotografia è in un certo modo», disse proprio commentando *Infinito*, «l'equivalente di un "istante". Se la fotografia dal punto di vista del tempo è così estrema, il modo più conseguente di ricorrere a essa è quello di farne un uso estremo, condurla al massimo delle sue possibilità»¹⁶. Sul filo della restituzione esatta, non tanto di un'immagine, quanto dell'esperienza implicata dalla formulazione di quell'immagine, si collocano anche altri due lavori fotografici, dai quali non a caso sono state tratte edizioni presentate nel 1971 alla Galleria Multipli, insieme a *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* e ad un multiplo basato sulla celebre diapositiva raffigurante l'artista sulla cima dello Stromboli nel 1965, a riprova della crescente importanza di quell'esperienza nel suo lavoro¹⁷. La prima edizione è *Entrare nell'opera* (Fig. 6), che rappresenta forse la prova più evidente dell'inversione prospettica verificatasi nel lavoro di Anselmo a partire dal 1969, quando l'artista fece di sé stesso l'oggetto di indagine, come rilevava Lea Vergine nell'articolo già ricordato del 1973; è la possibilità tecnica dell'autoscatto a determinare la natura del lavoro,

¹² MINOLA-MUNDICI ET ALII 2000, pp. 190-191. Cfr. anche GUERCIO 2011.

¹³ Per una ricognizione sulla fotografia nell'arte tra anni Sessanta e Settanta nel contesto internazionale si rimanda a *LIGHT YEARS* 2011 (in particolare cfr. *ivi*, pp. 163-171).

¹⁴ ANSELMO 1972, p. 57.

¹⁵ Le misure 153×102 cm provengono dalla didascalia con cui l'opera è pubblicata nel catalogo della rassegna di arte contemporanea di Torre Pellice del 1972, in cui era stata esposta in una collettiva, insieme a lavori di Beppe Devalle, Piero Fogliati, Pietro Gallina e Giulio Paolini, curata da Giovanni Romano (ROMANO-ABBATE-CHIAPATTI 1972, p.n.n.). A chi scrive risulta un'altra versione dell'opera, di formato quadrato e dimensioni più piccole, dal titolo *Infinito. Fotografia dell'infinito attraverso il cielo*, pubblicata in BOETTI/SALVO 2017, p. 258.

¹⁶ VILIANI 2007, p. 220.

¹⁷ GUADAGNINI 1989, p. 171. Il multiplo *La mia ombra verso l'infinito dalla cima dello Stromboli durante l'alba del 16 agosto 1965* è la stampa, su un foglio 50×70 cm, di un disegno precedente, nel quale l'artista aveva incollato la diapositiva nell'angolo in basso a sinistra del foglio e aveva tracciato due linee a matita che, partendo da un punto in quell'angolo e toccando le estremità della figura di Anselmo nell'immagine, si proiettavano all'infinito (cfr. «CHE FARE ?» 2010, pp. 62-63; ARTE POVERA. LES MULTIPLES 1996).

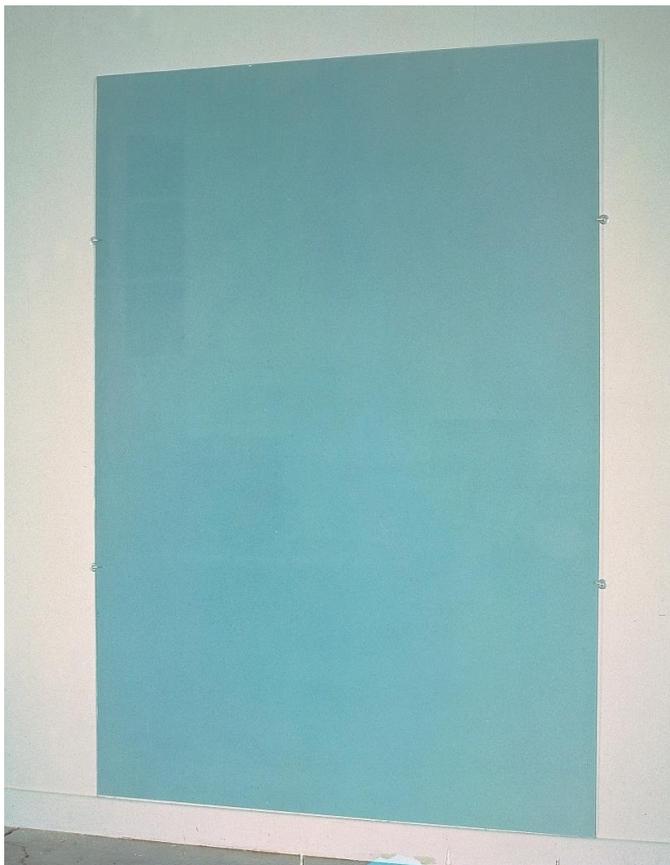


Fig. 5: Giovanni Anselmo, *Infinito* (*Foto a colori dell'infinito attraverso il cielo*), 1970, fotografia su carta, 153×102 cm. Foto © Paolo Mussat Sartor. Courtesy Archivio Anselmo



Fig. 6: Giovanni Anselmo, *Entrare nell'opera*, 1971, multiplo in 25 esemplari, fotografia con autoscatto su carta, 46×61 cm, Edizioni Multipli, Torino. Courtesy Archivio Anselmo

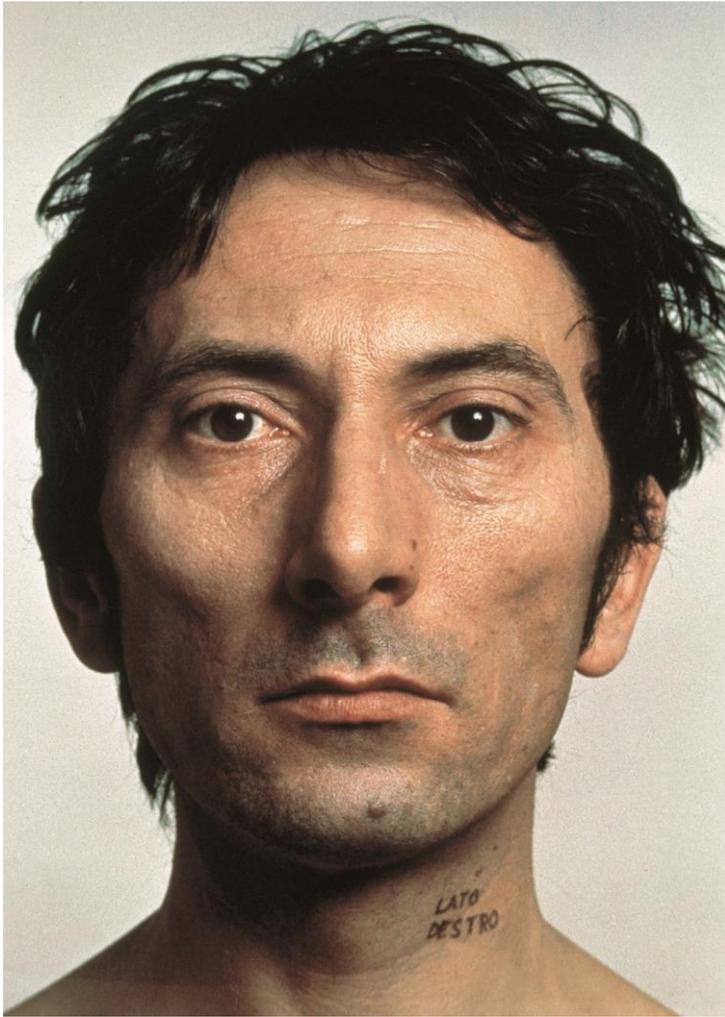


Fig. 7: Giovanni Anselmo *Lato destro*, 1971, multiplo in 50 esemplari, fotografia su carta da negativo voltato, 50×38 cm, Edizioni Multipli, Torino. Foto © Paolo Mussat Sartor. Courtesy Archivio Anselmo

dal momento che la regolazione temporale dell'esecuzione dell'immagine aveva dato all'artista il tempo di sdoppiarsi tra esecutore e soggetto, di 'essere' presente nel luogo che si era trovato innanzitutto a 'osservare', lungo la direzione cui puntava l'apparecchio di ripresa¹⁸. La seconda fotografia è *Lato destro* (Fig. 7), un autoritratto ottenuto stampando il negativo rovesciato, in modo tale che il lato destro del volto, che usualmente apparirebbe sulla parte sinistra nello sguardo dello spettatore, fosse coincidente invece anche con la destra di chi guarda:

...è come se una persona guardasse me attraverso di me. Invertendo il negativo mostro il mio viso così come si sente, *com'è*, e non *come sembra*. La scritta "lato destro" l'avevo posta sul lato destro del mio collo, scritta al contrario, in modo tale che ribaltando il negativo essa comparisse scritta nel senso corretto¹⁹.

Lo specifico tecnico del medium fotografico determina dunque la natura e il significato di 'presentazione' di questi lavori. *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* è ugualmente basato sul funzionamento e le possibilità della macchina fotografica, in una modalità però in parte distinta, per la quale è necessaria un'ulteriore contestualizzazione.

¹⁸ VILIANI 2007, p. 220.

¹⁹ *Ivi*, p. 221. Cfr. anche ANSELMO 1972, pp. 55-56.

2. Confronti e rapporti in ambito internazionale

L'alternativa tra presentazione e rappresentazione che informava l'uso della fotografia di Anselmo trovava una singolare risonanza nel contesto artistico internazionale a cavallo tra anni Sessanta e Settanta.

Era stato Seth Siegelau, dal punto di vista dell'organizzazione delle mostre e delle strategie di comunicazione del lavoro della nuova avanguardia artistica, a individuare nella 'presentazione' – «how you are made aware of the art» – il nodo problematico e a scioglierlo nei termini dell'identificazione tra una pratica artistica intrinsecamente non visuale, ma basata semmai sulla presentazione di idee, e una pratica espositiva e comunicativa primariamente informativa, di pura presentazione di dati²⁰. Tra gli artisti promossi da Siegelau in quegli anni, Douglas Huebler era in particolare attento all'impiego della fotografia in termini di presentazione; con Robert Barry, Joseph Kosuth e Lawrence Weiner, Huebler costituiva il gruppo di artisti intorno a cui Siegelau stava articolando la propria attività di 'organizzatore', come amava definirsi. Nell'occasione di *Prospect 69*, la rassegna di gallerie organizzata a Düsseldorf da Konrad Fischer e Hans Strelow nel 1969, la partecipazione di Siegelau si era concretizzata nella pubblicazione di interviste ai quattro artisti nel giornale della mostra. È in questa sede che Huebler, analizzando il proprio lavoro, disse che «the photographs really are documents and as such have no function as "representations"»²¹.

Il lavoro di Douglas Huebler potrebbe essere un riferimento utile a capire la forma finale di *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*. Rispetto agli altri lavori fotografici di Anselmo sopra citati, da *Infinito* a *Entrare nell'opera* a *Lato destro*, *Documentazione* assume una forma diversa, essendo composto non da un'unica immagine, ma da una sequenza di scatti. Torna alla mente la nota pubblicata nel catalogo di *Gennaio 70*, riferita all'azione presentata nel multiplo: «In un pomeriggio di sole per i prati, con una corsa allo spasimo in direzione del tramonto, ho allungato il giorno di un soffio. (Spero di realizzare questo lavoro anche cinematograficamente)»²². Nella ricerca di una forma 'cinematografica' di realizzazione si situa il confronto con il lavoro di Douglas Huebler e si può anche spiegare perché sia intercorso un anno dall'esecuzione materiale della corsa alla forma finale dell'opera.

Sulla scorta del desiderio espresso dall'artista di realizzare l'opera «cinematograficamente», *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*, come anticipato, si compone di venti fotografie che documentano le soste compiute dall'artista ogni venti passi in linea retta. Non c'è nessuna ricerca di perfezione tecnica nella realizzazione delle immagini; le riprese furono effettuate dall'artista in modo del tutto amatoriale, con un apparecchio Instamatic, così da restituire la nuda 'presenza' di un'azione condotta nei massimi termini di anonimità²³. L'azione compiuta era infatti ridotta ai minimi termini del semplice atto di camminare, così come il paesaggio prescelto era il più anonimo possibile, formalizzato quasi come un anti-paesaggio, identico in ciascuno degli scatti.

«Because the work is beyond direct perceptual experience, awareness of the work depends on a system of documentation. This documentation takes the form of photographs, maps, drawings and descriptive language»: queste parole di una famosa dichiarazione di Huebler pubblicata in uno dei cataloghi-mostre di Seth Siegelau erano state riproposte nella pagina di presentazione all'interno del volume *Arte povera* curato da Germano Celant alla fine del 1969²⁴. Il rilievo assunto in quel periodo da termini come 'documentazione' nella messa a fuoco dell'attività critica e della prassi artistica fu immediatamente recepito anche in Italia, e

²⁰ SIEGELAUB 1969, p. 202.

²¹ DOUGLAS HUEBLER 1969.

²² 3^a BIENNALE INTERNAZIONALE DELLA GIOVANE PITTURA 1970, p.n.n.

²³ Informazioni ricevute per corrispondenza con l'Archivio Anselmo del 28 ottobre 2018.

²⁴ JANUARY 1969, p.n.n., ripubblicato in CELANT 1969a, p. 43.

forse il titolo così descrittivo – nella sua prima formulazione – del multiplo di Anselmo, *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*, traduceva proprio il senso di quel «documentation» tanto ricorrente, specialmente nel lavoro di artisti come Huebler. Tra 1969 e 1970, intorno a occasioni come *Prospect 69*, all'interno di una rete di gallerie internazionali sempre più interconnesse, si strinsero i rapporti tra Celant, Gian Enzo Sperone e Siegelaub, che avrebbero condotto alla spedizione in Italia di copie dei cataloghi realizzati da quest'ultimo – che sarebbero poi stati menzionati da Celant tra i modelli della sua «critica acritica»²⁵ – e a un programma di mostre presso la Galleria Sperone, che tra 1969 e 1970 portò i quattro artisti di Siegelaub a Torino.



Fig. 8: Douglas Huebler, *Duration Piece #8 (Torino)*, 1969, 12 stampe fotografiche, testo dattiloscritto, 40×420 cm (fotografie: 20,3×25,3 cm cadauno; testo: 28×21,5 cm). © Collection du macLYON. © photo Blaise Adilon

Il 24 marzo 1970 era stata la volta di Douglas Huebler, che presentò alcuni dei suoi *Duration Pieces*, tra i quali *Duration Piece # 9*, già presentato a *When Attitudes Become Form* a Berna, e che, basato su un sistema di spedizione di una scatola, potrebbe essere confrontato con certi lavori postali di Boetti²⁶. Un'altra opera presentata alla mostra era *Duration Piece # 8 (Torino)* (Fig. 8), realizzato nel capoluogo piemontese nel dicembre 1969, durante il primo viaggio in Europa dell'artista, viaggio che, tra la fine del 1969 e il gennaio 1970, lo avrebbe portato a

²⁵ CELANT 1969b, p. 44.

²⁶ MINOLA–MUNDICI *ET ALII* 2000, p. 161.

Torino, Parigi, Amsterdam e Londra²⁷; secondo la logica tipica dei suoi *Duration Pieces*, l'artista aveva ripreso fotograficamente un'attività ripetuta in un lasso di tempo determinato, in questo caso la vista che gli si parava davanti agli occhi girando la testa alla propria destra ogni due minuti durante una camminata lungo Corso Vittorio Emanuele (Fig. 9)²⁸. Le dodici fotografie che compongono il lavoro documentavano dunque la visione dell'artista scandita secondo un ritmo temporale regolare; si tratta di immagini del tutto prive di ogni qualità estetica, di pura documentazione, così come l'azione compiuta, una semplice passeggiata, non poteva assumere nessun significato ulteriore al di là dell'evidenza del suo svolgersi. Nello stesso periodo in cui Huebler passeggiava lungo Corso Vittorio Emanuele, Giovanni Anselmo camminava verso il sole al tramonto in un campo innevato; le premesse dell'azione, e la formalizzazione finale del lavoro da parte dell'artista italiano non sono lontane dal lavoro di Huebler, che avrebbe potuto dunque rappresentare un riferimento utile nella ricerca della forma 'cinematografica' in cui infine si presenta *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*. L'impiego della fotografia e la traduzione di una durata in una sequenza di scatti erano stati intesi talvolta da Huebler anche come modalità di confronto con l'infinito e con le sue impossibili modalità di misurazione, non diversamente da come Anselmo considerava la ripresa fotografica. Già *Location Piece # 11*, realizzato a Los Angeles per uno dei cataloghi-mostre cruciali di Siegelaub del 1969, si confrontava direttamente con processi cosmici come la rotazione terrestre, in modo non dissimile dal tentativo di Anselmo di interferire nella gravitazione universale²⁹.

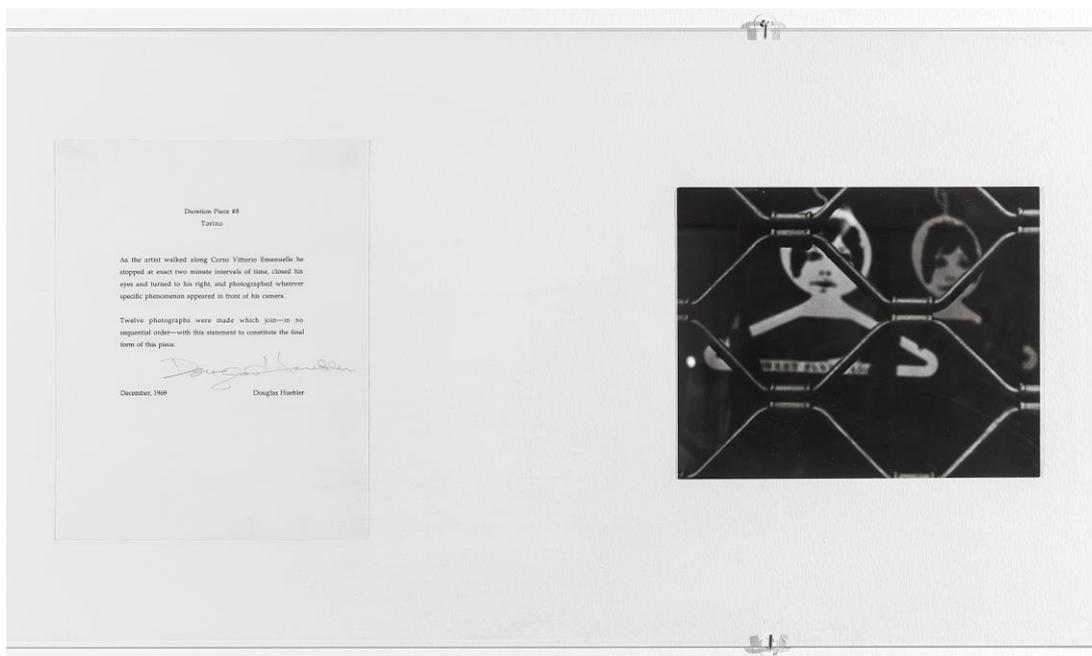


Fig. 9: Douglas Huebler, *Duration Piece #8 (Torino)*, 1969, particolare. © Collection du mac^{LYON}.
© photo Blaise Adilon

²⁷ Sui lavori fatti da Huebler in quel viaggio, tra i quali *Variable Piece # 22 (Torino)*, cfr. GODFREY 2011, pp. 60-62.

²⁸ Per una contestualizzazione dei *Duration Pieces* nel lavoro dell'artista cfr. PAUL 1993.

²⁹ Per la mostra *July, August, September 1969* Huebler aveva infatti calcolato il numero di miglia percorse da un punto apposto su un muro di Los Angeles, seguendo la rotazione terrestre, per l'esatta durata dell'iniziativa, dunque dal 1° luglio al 30 settembre (*JULY, AUGUST, SEPTEMBER 1969 1969*, pp. 9-10). Siegelaub spedisce il libro a Celant, come risulta da una minuta di lettera datata 7 luglio 1969 (Seth Siegelaub Papers, [I.D.3]. The Museum of Modern Art Archives, New York).

Ma erano soprattutto altri lavori di Huebler a confrontarsi con l'infinito temporale, tutti basati sul medesimo principio:

Dodici fotografie sono state fatte come la documentazione di un sistema di "tempo" nel quale ogni livello successivo è una riduzione, alla metà, del tempo precedente: si avvicina ad una ora intera del tempo di Greenwich, ma è impossibile raggiungerla, allo stesso tempo che si descrive la distanza lineare al punto che le possibilità fisiche, non teoriche, per successivi livelli di documentazione sono finite³⁰.

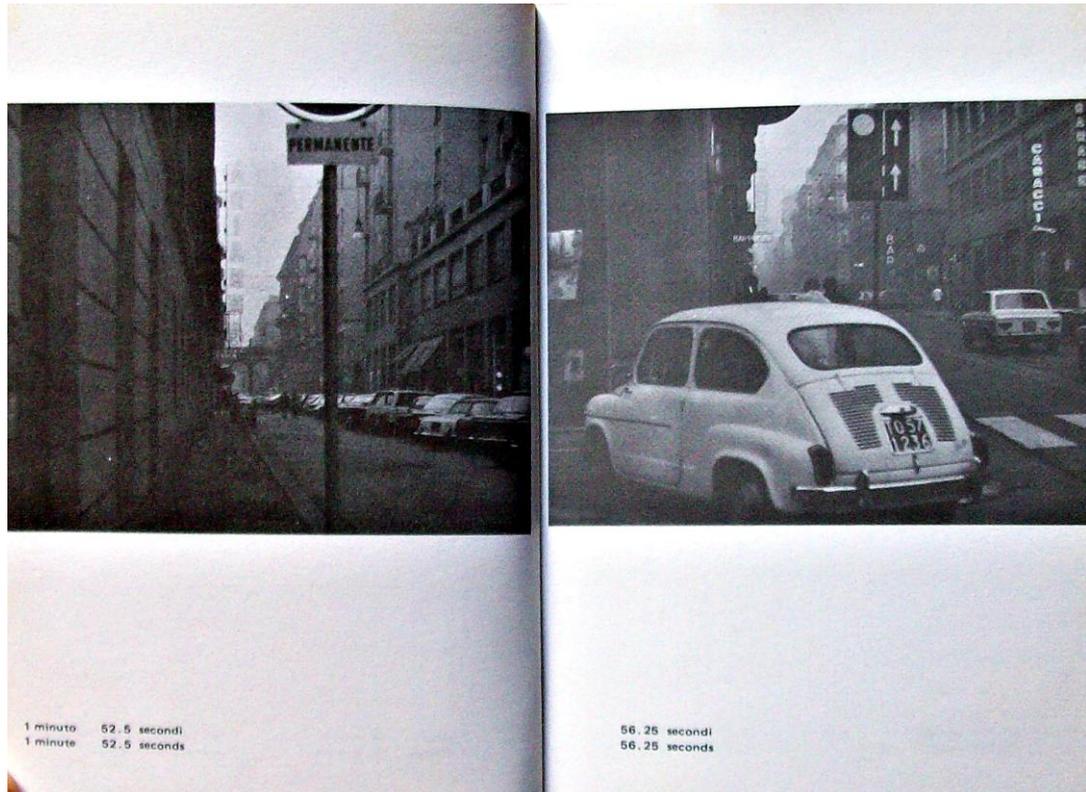


Fig. 10: Douglas Huebler, *Durata Duration*, Torino, Sperone editore, 1970, p.n.n. *Duration Piece #3 (Torino)*, 1970 (particolare)

Queste parole traducevano la presentazione di *Duration Piece # 3*, realizzato a Torino in previsione della mostra da Sperone nel gennaio 1970 (Fig. 10). In esso l'artista compiva una camminata per le strade della città, svoltando a destra ogni volta dopo aver percorso una distanza nella metà esatta del tempo impiegato a percorrere il tratto precedente (prima mezz'ora, poi quindici minuti, poi sette minuti e trenta secondi, e così via), fino ad arrivare a una durata infinitesimale; la somma di ciascun lasso di tempo percorso e misurabile si approssimava alla durata di un'ora, senza appunto poterla mai raggiungere. Il lavoro era stato pubblicato in un volumetto dal titolo *Durata Duration*, parte di una collana di libri d'artista editi in occasione delle mostre personali di alcuni artisti presso la Galleria Sperone – e costituenti parte integrante delle mostre stesse – a cura di Germano Celant e Pier Luigi Pero. Nella stessa pubblicazione era documentato anche un altro lavoro basato sul medesimo principio – *Duration Piece # 4 (Paris)* – mentre un ulteriore esemplare, fondato sempre sul tentativo

³⁰ HUEBLER 1970, p.n.n.

impossibile di raggiungere la durata esatta di un'ora sommando unità temporali progressivamente dimezzate – *Duration Piece # 5 (Amsterdam)* – era stato esposto nell'estate del 1970 alla mostra *Conceptual art Arte povera Land art* organizzata da Germano Celant alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, un'occasione cruciale di incontro e aggiornamento sulla scena artistica internazionale³¹.

Un tentativo pressoché impossibile di misurare l'infinito, il confronto tra unità incommensurabili e dimensioni infinitesimali di tempo e di spazio, così come la ricerca del maggior grado di anonimità possibile sia nelle azioni compiute sia nella loro traduzione visiva, facevano dunque del lavoro di Huebler un utile riferimento per Giovanni Anselmo. Al contempo, la qualità antiestetica delle riprese dell'artista americano restituiva il senso di casualità di ciò su cui il suo sguardo si poteva posare nell'esecuzione di un'azione, laddove, invece, uno degli elementi determinanti di *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* è proprio la replica del medesimo soggetto in ciascuna fotografia, la pressoché ossessiva inquadratura della stessa linea di orizzonte. La fissità dell'obiettivo rappresenta il fattore di maggior evidenza di quella componente 'cinematografica' cercata dall'artista, indispensabile per restituire il senso di istante qualsiasi su cui Deleuze fondava l'immagine cinematografica come riproduzione del movimento. Proseguendo sulla linea del teorico francese, nel lavoro di Anselmo è attraverso la replicazione della stessa inquadratura che emergono la funzione del piano come sezione di una durata, e la mobilità della cinepresa e il montaggio come modalità della documentazione del movimento³².

Sotto questo profilo, un lavoro di Huebler che maggiormente si avvicina agli interessi di Anselmo era *Duration Piece # 1 (Torino)*, pubblicato in apertura del libro di Sperone e composto di sessantuno fotografie di una fontana nel Giardino di Sambuy nel capoluogo piemontese, eseguite in base a otto diversi sistemi di scansione delle riprese entro una specifica unità temporale (Fig. 11)³³. La sequenza di sessantuno scatti, uno per pagina, tutti con la medesima immagine della fontana, si sposa idealmente con la forma del libro, che, in un puro processo di rimediazione, diviene un dispositivo cinematografico di restituzione di una durata temporale per inquadrature.

D'altro canto, anche altri artisti in quella stagione documentavano fotograficamente i sottili cambiamenti di stato e di condizione di uno stesso luogo nel tempo. Era il caso di Jan Dibbets, una figura di riferimento nel contesto internazionale, e ben nota anche a Torino. Intorno al 1969 l'artista aveva realizzato alcuni lavori composti da serie di scatti che, presi a distanza regolare di tempo l'uno dall'altro, documentavano le sottili variazioni di ombra in posti come il suo stesso studio – una serie almeno era stata presentata a *Prospect 69*, dove l'artista, sostenuto dal gallerista tedesco Konrad Fischer, espose una nutrita serie di lavori³⁴. Una parte delle riprese dello studio venne anche pubblicata su due pagine contigue riservate all'artista olandese nel catalogo di *Conceptual art Arte povera Land art*, così riproponendo l'originaria presentazione in un'unica fila orizzontale di queste fotografie (Fig. 12)³⁵. Risulta dai documenti d'archivio che per la rassegna torinese Fischer avesse anche mandato un altro lavoro fotografico dello stesso tipo, uno studio per *Shadows in Konrad Fischer Gallery*, una

³¹ *Ivi*, p.n.n. *Duration Piece # 5 (Amsterdam)* venne prestato alla rassegna torinese da Giuseppe Panza (*ARTE ANNI SESSANTA E SETTANTA* 1988, cat. 16, pp. 212, 263). Il lavoro venne descritto nella recensione alla mostra su «Bolaffi Arte» (*ARTE POVERA A TORINO* 1970, p. 60).

³² DELEUZE 1984, pp. 38-43.

³³ HUEBLER 1970, p.n.n.

³⁴ Si tratta di *The shadows in my studio as they were at 27-7-69 from 8.40-14.10 photographed every 10 minutes*, parzialmente documentato nel giornale della rassegna (*PROSPECT 69* 1969, p. 36). Su questi e i successivi lavori di Dibbets qui considerati cfr. VERHAGEN 2014, pp. 58-63.

³⁵ *CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART* 1970, pp. 108-109. La didascalia dell'opera riporta: «The shadow of my studio photographed every 10 minutes between 8.40 and 14.10 (a series of 34 photos), 1969» (*ivi*, p.n.n.).

tipologia anch'essa piuttosto nota nelle mostre e nelle pubblicazioni del periodo³⁶. Chi scrive non ha conferme se lo studio fosse stato poi effettivamente esposto alla mostra; se Anselmo ne fosse stato a conoscenza, dal piccolo formato del lavoro – un collage di diciannove fotografie su un foglio 50×65 cm – avrebbe potuto trarre un modello utile per la decisione di stampare a contatto, e dunque in dimensioni minuscole, le fotografie della prima versione di *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*³⁷. Il foglio riportava anche uno studio a matita di Dibbets con l'indicazione sulla disposizione in orizzontale di tutte le fotografie. In questo modo, come nel lavoro di Anselmo, veniva restituito un senso di progressione, e al contempo di pura documentazione dell'immagine ripresa. Nel marzo 1971, poco più di un mese prima della personale dell'artista italiano in concomitanza della quale le sue edizioni vennero esposte alla Galleria Multipli, Dibbets ebbe la sua prima personale da Sperone (Fig. 13)³⁸. In essa dispose su due pareti contigue un lavoro composto da una lunghissima sequenza orizzontale di ottanta fotografie di una finestra della sua casa di Amsterdam riprese a distanza di tempo regolare tra i tre e gli otto minuti il 21 dicembre 1970 dalle 8:46 alle 16:31; in *The Shortest Day at My House in Amsterdam*, l'artista olandese presentava una versione particolarmente forte del suo lavoro fotografico sulla «duce-tempo», come lo ebbe a definire all'epoca Mirella Bandini recensendo la mostra su «NAC», e coniando un binomio che non sarebbe forse dispiaciuto ad Anselmo³⁹.

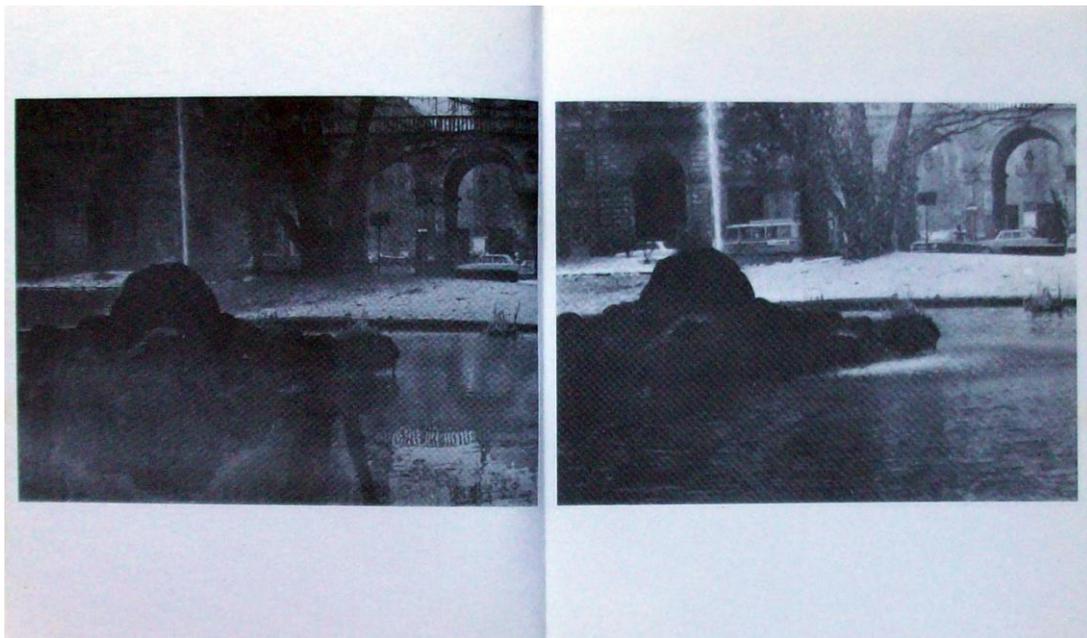


Fig. 11: Douglas Huebler, *Durata Duration*, Torino, Sperone editore, 1970, p.n.n. *Duration Piece #1 (Torino)*, 1970 (particolare)

³⁶ Una serie completa venne pubblicata nel catalogo di *Konzeption – conception*, la mostra di progetti dell'arte concettuale organizzata dallo stesso Fischer e da Rolf Wedewer a Leverkusen: J. Dibbets, *Shadows in Konrad Fischer Gallery*, 1969, 19 fotografie b/n, 24×18 cm cadauna; 34×342 cm in totale (*KONZEPTION – CONCEPTION* 1969, p.n.n.).

³⁷ La polizza assicurativa per una spedizione dalla galleria di Konrad Fischer elenca, di Dibbets, un generico «ombre fotogr.» (polizza assicurativa n. 4301/13, 21 maggio 1970, SMO 685, Archivio dei Musei Civici di Torino). Non risulta alcuna traccia dell'effettiva esposizione, ma la presenza a Torino di quello specifico esemplare è stata confermata a chi scrive da Jan Dibbets (corrispondenza del 6 aprile 2016). Le opere dell'artista di cui si trovi documentazione sono due *Perspective Corrections* pubblicate in *ARTE POVERA A TORINO* 1970, p. 60.

³⁸ MINOLA–MUNDICI ET ALII 2000, p. 183.

³⁹ BANDINI 1971, p. 35.

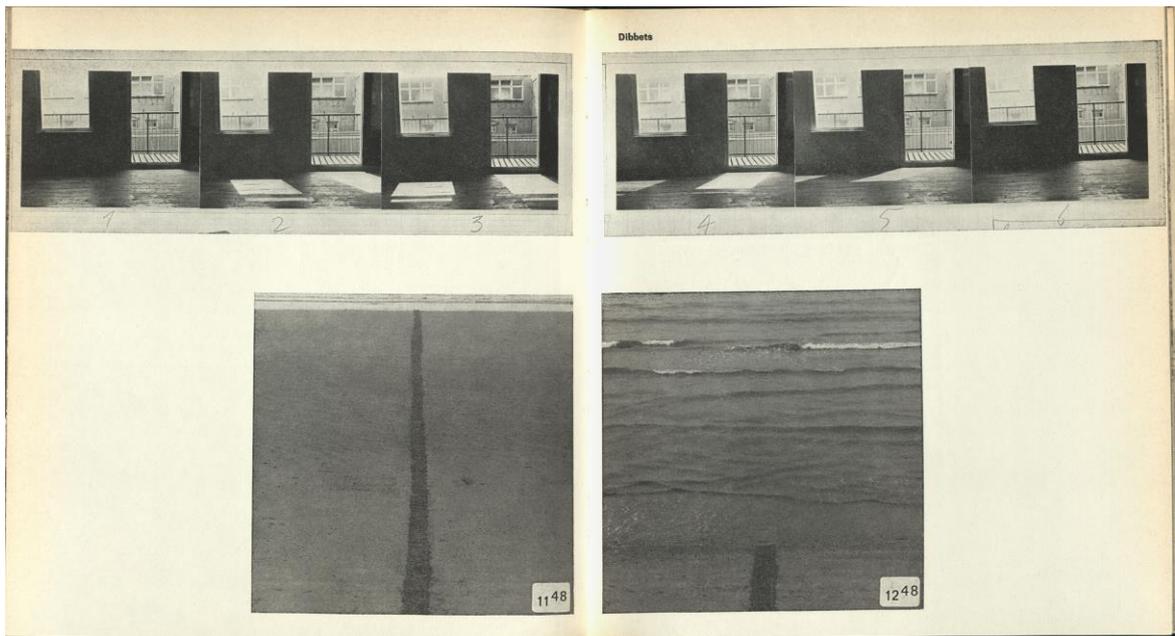


Fig. 12: *Conceptual art Arte povera Land art*, Catalogo della mostra, Torino 1970, pp. 108-109. In alto: Jan Dibbets, *The shadows in my studio as they were at 27-7-69 from 8.40-14.10 photographed every 10 minutes*, 1969 (particolare). In basso: Jan Dibbets, *Flood Tide*, 1969 (particolare)

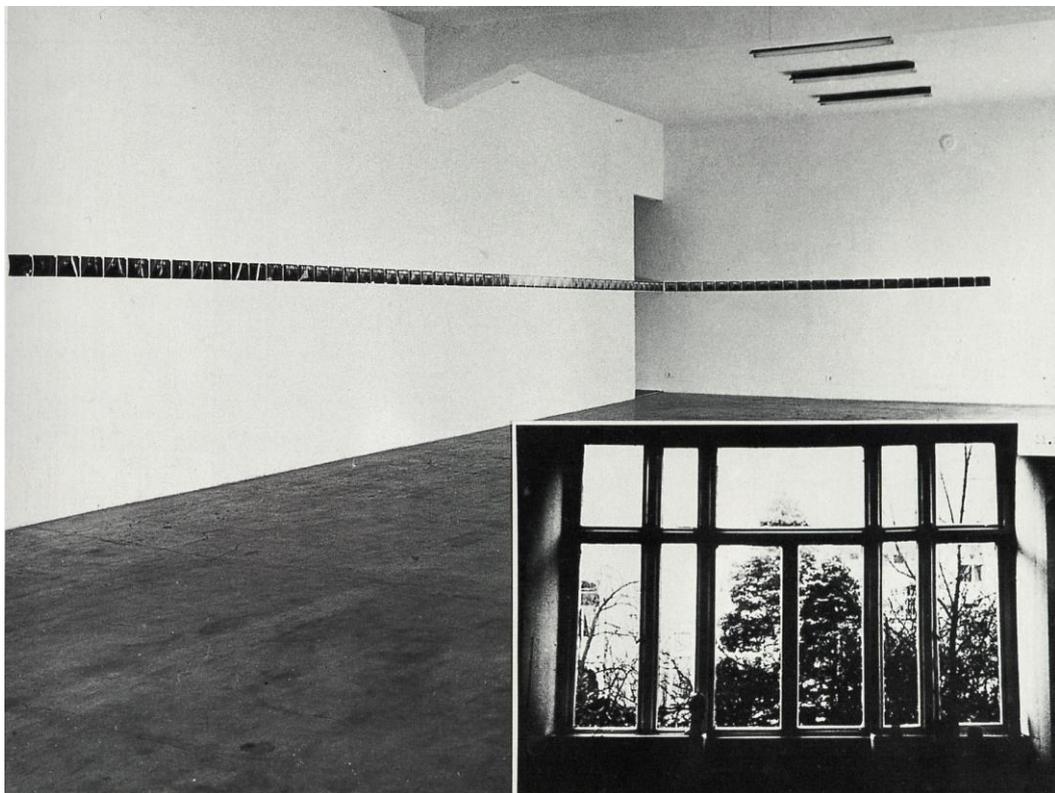


Fig. 13: Veduta della personale di Jan Dibbets alla Galleria Sperone di Torino, 1971. Sulle pareti si vede *The Shortest Day at My House in Amsterdam*, 1970. Foto © Paolo Mussat Sartor

3. Quadro e formato: *originalità di Anselmo*

Pur se verosimilmente anche debitore verso riferimenti internazionali come Dibbets e Huebler, *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* se ne distingue al contempo nettamente, per caratteristiche proprie dell'arte di Giovanni Anselmo. Per quanto riguarda il confronto con i lavori di Dibbets, la maggior differenza è nell'approccio alla realizzazione delle opere. Con attitudine più prossima ai suoi interventi di Land Art e a lavori come *Flood Tide* – pure noto in quel momento a Torino – l'artista impiegava il medium fotografico come pura ripresa di cambiamenti di stato ambientali, senza una relazione fisica con sé stesso in quanto esecutore di un'azione⁴⁰. L'assoluta immobilità dello strumento di ripresa è la condizione necessaria per la realizzazione dei lavori, in linea con le parole stesse dell'artista: «I don't make the ETERNAL work of ART, I only give visual information. I'm more involved with the process than the finished work of art»⁴¹.

Per quanto la dimensione di «luce-tempo» fosse affine alla ricerca di Anselmo, il rigore schematico e l'assertività dell'attitudine di Dibbets determinano una differenza sostanziale tra i rispettivi lavori. Ugualmente, anche la funzione documentaria e di presentazione dell'immagine fotografica dei *Duration Pieces* di Douglas Huebler, per quanto affondasse in interessi non dissimili dall'orizzonte dell'artista italiano, se ne distingueva infine per una certa radicalità. Così dichiarava l'artista sulle pagine del giornale di *Prospect 69*:

My work in no way changes or is changed by the environment where it is experienced. That happens when art is contained within a visual form. My pieces are not visual [...]. I use the camera as a “dumb” copying device that only serves to document whatever phenomena appear before it through the condition set by a system. No “aesthetic” choices are possible. Other people often make the photographs. It makes no difference⁴².

Per quanto fortemente antiestetiche per soggetto e qualità della ripresa, le fotografie che compongono *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* non riportano a un simile grado di anonimità, quasi di anti-soggettività, come invece traspare nelle parole di Huebler. D'altro canto, il rigoroso schema di movimenti e di tempi che scandisce l'esecuzione di ciascuno dei suoi lavori veniva sfumato da Anselmo nell'unica indicazione generale di scatti effettuati ogni venti passi.

Il lavoro dell'artista italiano era sospeso tra evocazione poetica ed evidenza oggettiva già agli occhi dei primi commentatori: «Is this perhaps a naive magical technique, used for obtaining contro lover natural forces, for ensuring that man has a continuo guarantee of first-person speech where these forces are concerned?», si chiedeva Lea Vergine a proposito di *Documentazione* nell'articolo del giugno 1973, «Or is it a verification technique which, allowing its application to be repeated, through the series of respective elements of the sunset-phenomenon, reproduces the constituent relationships of the objects itself?»⁴³. *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* preserva infatti un grado di evocazione e di soggettività, rispetto a un impiego 'fattualista' del medium fotografico – per usare un termine con cui è stato efficacemente definito il lavoro di artisti come Huebler tra anni Sessanta e Settanta –, cioè un uso 'studiously unevocative' del mezzo di ripresa, in funzione puramente documentaria e condizionata dalla natura tecnica della macchina fotografica, senza selezioni a priori di soggetti o strumenti significativi⁴⁴. Per quanto ne potesse condividere le premesse, Anselmo non sembra in ultimo aderire alla lettura antidealista e antiumanista dell'immagine

⁴⁰ Alcuni scatti di *Flood Tide* sono pubblicati in *CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART* 1970, pp. 108-109.

⁴¹ CELANT 1969a, p. 103.

⁴² DOUGLAS HUEBLER 1969.

⁴³ VERGINE 1973, p. 31.

⁴⁴ La definizione di «factualist photography» è di Joshua Shannon (SHANNON 2017, pp. 1-19, 46-65).

fotografica. L'uso stesso della Kodak Instamatic per realizzare le riprese di *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* riporta precisamente le tracce dell'azione compiuta, ben lontano dunque dal senso di passività con cui Robert Smithson elesse la Instamatic a strumento di ripresa meccanica nella presentazione del suo lavoro sui *Monuments of Passaic*:

The monument was a bridge over the Passaic River that connected Bergen County with Passaic County. Noon-day sunshine cinema-ized the site, turning the bridge and the river into an over-exposed *picture*. Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of "stills" through my Instamatic into my eye. [...] I was completely controlled by the Instamatic (or what the rationalists call a camera)⁴⁵.

Il nodo del confronto con il lavoro di altri artisti si risolve nello specifico statuto del medium di ripresa ai fini di tradurre «cinematograficamente» un'esperienza. Le categorie deleuziane dell'«immagine-movimento» possono nuovamente soccorrere nell'identificazione della divergenza tra opere come i *Duration Pieces* di Huebler e *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*. Entrambi i lavori rappresentano infatti due versioni dell'«immagine-percezione», ossia quel regime dell'immagine-movimento in cui le immagini delle cose si organizzano in rapporti di azione e reazione intorno a un centro, a un'immagine in particolare. Tanto gli scatti di Huebler quanto quelli di Anselmo sono una selezione, tra tutte le immagini possibili, di quelle determinate a partire dal piano dell'inquadratura della macchina di ripresa, e, nella complessità delle rispettive articolazioni, si dispongono in un'immagine-percezione più 'oggettiva' – è il caso di Huebler, che attraverso il rigido «sistema» di regole di combinazione spazio-temporale si estranea di fatto dall'immagine ripresa nelle fotografie – o più 'soggettiva' – è il caso di Anselmo, che 'entra nell'opera', è presente e interno al punto di vista delle immagini inquadrare⁴⁶.

L'opposizione tra i due poli era comunque complessa già nel pensiero di Deleuze, che ne articolava infatti l'alternativa e il mutuo scambio di caratteristiche di visione e ripresa. Lo stesso approccio di Huebler, alla fine, non sembra, e non può, realizzare compiutamente quella totale oggettività, o anti-soggettività fattualista, dichiarata nelle intenzioni, risolvendosi semmai in una continua messa in discussione del significato stesso dell'immagine fotografica. Le parole dell'intervista pubblicata sul giornale di *Prospect 69* tradivano un'apertura al significato:

The essential quality of existence concerns where one is at any instant in time; that locates everything else. Location, as a phenomenon of space and time, has been transposed by most art forms into manifestations of visual equivalence: that is, as an experience located at the ends of the eyeballs. I am interested in transposing location directly into "present" time by eliminating things, and appearance itself⁴⁷.

Era esattamente nella connessione tra tempo dell'azione e tempo della percezione dell'immagine, nella possibilità di trasporre i due momenti in un'unica esperienza, che risiedeva la natura cinematografica del lavoro di Huebler, e decisamente anche di *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*. Teorizzando le forme della nuova letteratura d'avanguardia nota come *nouveau roman*, lo scrittore e regista francese Alain Robbe-Grillet –

⁴⁵ SMITHSON 1967, pp. 48-49. Si potrebbe anche ipotizzare una circolazione di questo fondamentale articolo di Smithson tra gli artisti torinesi, non diversamente da quanto Tommaso Trini ricordava rispetto alla propria traduzione del suo articolo sull'entropia, sempre su «Artforum», che ne aveva determinato ampia fortuna tra artisti italiani (DI CAPUA 1990, p. 377).

⁴⁶ DELEUZE 1984, pp. 91-108.

⁴⁷ DOUGLAS HUEBLER 1969, p.n.n.

ben noto in Italia e del quale Huebler dichiarava esplicitamente l'influenza⁴⁸ – giustificava l'importanza del regime cinematografico della visione per i nuovi autori con parole che possono aiutare a comprendere anche il senso del lavoro di Anselmo:

It is not the camera's objectivity which interests them, but its possibilities in the realm of the subjective, of the imaginary. They do not conceive the cinema as a means of expression, but of exploration, and what most captures their attention is [...] the possibility of presenting with all the appearance of incontestable objectivity what is, also, only dream or memory—in a word, what is only imagination⁴⁹.

La possibilità di una resa ugualmente 'oggettiva' delle immagini, quale che fosse la loro natura, reale o immaginaria, risiedeva per l'appunto nel particolare di temporalità attuato nel cinema; attraverso la pratica stessa del montaggio come composizione di immagini il cinema sembrava vivere in una condizione costante di 'presente', sempre connesso al tempo della visione:

The film, like the musical work, is even timed in a definitive fashion (whereas the duration of a reading can vary infinitely, from one page to the next, and from one individual to the next). On the other hand, as we have said, the cinema knows only one grammatical mode: the present tense of the indicative. [...] in the modern narrative, time seems to be cut off from its temporality. It no longer passes. It no longer completes anything. And this is doubtless what explains the disappointment which follows the reading of today's books, or the projection of today's films. As much as there was something satisfying in a "destiny", even a tragic one, by so much do the finest works of our contemporaries leave us empty, out of countenance. Not only do they claim no other reality than that of the reading, or of the performance, but further they always seem to be in the process of contesting, of jeopardizing themselves in proportion as they create themselves⁵⁰.

La suggestione, in sé forte, del 'tempo presente' del medium cinematografico, estendibile più in generale alla composizione di immagini di ripresa, tocca infine il punto più preciso su cui si misura l'aspetto forse più significativo di *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*. La commisurazione del tempo dell'immagine con il tempo della percezione è una diversa formulazione di un problema più sostanziale, il rapporto con lo spettatore, e la tipologia di rapporto immaginata dall'artista nella concezione stessa dell'opera. Il 'tempo presente' coniugato dai *Duration Pieces* di Huebler è del tutto indeterminato, la visualizzazione finale dell'opera è una dimostrazione del sistema su cui il lavoro era originariamente fondato. Il tempo di *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* è invece fortemente improntato alla restituzione dell'esperienza dell'artista e al coinvolgimento dello spettatore nella sua dinamica esecutiva.

Il primo fascicolo di «DATA», la rivista di Tommaso Trini, del settembre 1971, si apriva significativamente con un articolo dello stesso Trini che indagava la dinamica complessa del rapporto non tanto tra opera e spettatore, quanto tra artista e spettatore come fattore attivo nel pensiero e nella creazione dell'opera stessa. Il critico fondava la propria analisi sul paradigma di visione istituito da *Étant donnés* di Marcel Duchamp, nel quale la possibilità limitata di osservazione attraverso uno spiraglio istituiva una fruizione individuale, singolare, privatizzata – a fronte di qualsiasi utopia di un'arte per un pubblico collettivo e di massa – il

⁴⁸ PAUL–HUEBLER 1993, p. 116.

⁴⁹ ROBBE-GRILLET 1965, p. 149. Quella usata è la traduzione inglese (edizione originale *Pour un nouveau roman*, Parigi 1961); lo stesso anno usciva anche l'edizione italiana (*Il nouveau roman*, traduzione di L. De Maria, M. Militello, Milano 1965).

⁵⁰ *Ivi*, pp. 151, 155.

cui svolgimento era mirato innanzitutto a rendere l'osservatore consapevole della propria esclusione dall'opera. La sottrazione del soggetto allo sguardo nell'opera di Duchamp era dunque la scoperta dell'invisibile attraverso un atto di visione, e la presa di coscienza dell'al di qua dell'opera, della condizione di esterno all'opera nella quale si situa l'osservatore. Il regime di spettatorialità dell'avanguardia artistica si muoveva, per Trini, intorno al condizionamento di uno spettatore, per usare le sue parole, «privatizzato» ed «esternizzato»:

È rivendicando il suo punto *esteriore* di osservazione che lo spettatore può oggi praticare l'arte come oggetto di conoscenza. Esteriorità oggettivamente motivata sia dalla enorme accumulazione di oggetti d'arte verificatasi in questi decenni (non può ritenersi destinatario di tutti), sia dalla frammentazione delle varie ipotesi di ricerca (non può dividersi fra tutte) [...]. Inutile, impossibile, fungere ancora da conoscitore e posterità. Può solo essere testimone e materiale fra materiali⁵¹.

La condizione di «materiale fra materiali» di uno spettatore non più universale e onnisciente genera una tensione e una dinamica complessa di relazione, nella quale ogni componente del lavoro – tecniche, luoghi, presentazione ed esecuzione – era ripensata in virtù di quel rapporto, risolvendosi spesso nell'alternativa tra un regime 'spettacolare' di fruizione, nel quale lo spettatore era attivamente coinvolto con il rischio però di ridursi a produttore di un consenso, e uno 'scientifico' e analitico, nel quale la concezione dell'osservatore come il depositario della verifica della ricognizione condotta nell'opera rischiava di scontrarsi spesso con l'impreparazione a ricostruirne il funzionamento. Lo sforzo di Giovanni Anselmo in quegli anni sembra esattamente quello di uscire da questa dicotomia e di esplorare una terza via di rapporto. Al contrario del 'fattualismo' di Huebler e della fissità di Dibbets, autori di lavori che tendono verso una fruizione di tipo scientifico come inteso da Trini, l'estrema riduzione di mezzi di *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* puntava a restituire un'esperienza con il maggior grado di immediatezza possibile.

Osservava ancora Tommaso Trini:

La fotografia è in gran parte dei casi il documento elevato a potenza di opera. È anche il mezzo più usato per riportare tutti i nuovi luoghi fisici e mentali nella galleria e nel museo: il cerchio è regolarmente chiuso. Ciò rende molto problematico l'ultimo e più radicale atto che è nei voti di molti giovani artisti: l'evasione dalla cultura. Si tratterà di portarne fuori anche noi⁵².

Per tentare infine di uscire dal circolo vizioso del museo, Anselmo ricorse ai fattori più semplici, ma allo stesso tempo fondamentali, nella determinazione e fruizione dell'opera, cioè il formato in cui erano stampate le fotografie e la loro disposizione nello spazio. Nella prima versione, le fotografie di *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* erano state stampate su carta a contatto, dunque nelle dimensioni originali del negativo, 3×3 cm, e la prima scelta di allestimento prevedeva che fossero esposte a circa un metro di distanza l'una dall'altra⁵³.

Come gli spiragli di *Étant donnés*, così immagini di formato tanto piccolo presupponevano uno spettatore «privatizzato», individuale, e una visione molto ravvicinata (Fig. 14). Si può dire che il formato quadrato di ciascuna stampa sia «un'apertura del muro

⁵¹ TRINI 1971, p. 17.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Non esistono, a quanto risulta a chi scrive, fotografie della mostra alla Galleria Multipli del 1971. Lo scatto storico di Paolo Mussat Sartor che documenta il multiplo era stato realizzato nello studio dell'artista, con le singole fotografie appese a distanza ravvicinata per poter consentire un'efficace ripresa d'insieme (corrispondenza con l'Archivio Anselmo del 5 novembre 2018).



Fig. 14: Giovanni Anselmo, *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*, 1969-1971, allestimento affine all'originale in occasione della mostra «Che fare?» *Arte Povera – The Historic Years*, Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein, 2010. © 2010 Kunstmuseum Liechtenstein, Stefan Altenburger Photography, Zürich

attraverso la quale si debba assistere a un avvenimento reale, sovente [...] estremamente momentaneo. In questo caso il formato ha da assuefarsi generalmente alle esigenze dell'azione»⁵⁴: le parole con cui Jacob Burckhardt già nel 1886 individuava temi e problemi del formato come condizione necessaria della costruzione di un'opera d'arte sono attualissime e valide anche per comprendere la natura del lavoro di Anselmo, e confermano quanto la reazione dell'artista agli stimoli internazionali si nutra dell'analisi delle costanti di ogni epoca della storia dell'arte per tradurre l'azione con la massima efficacia possibile. L'adattamento dell'azione al formato di Burckhardt si estende in questo caso allo spettatore. La sequenza delle immagini e la distanza tra l'una e l'altra richiedono un osservatore in movimento, che cammini lungo il muro e, in una dinamica di continuo avvicinamento per vedere i singoli scatti e distanziamento per proseguire verso l'immagine successiva, percorra la distanza totale occupata dal multiplo, ossia venti metri, venti come i passi, compiuti i quali l'artista si era fermato e aveva scattato ciascuna di quelle fotografie. La dimensione cinematografica immaginata da Anselmo nelle note pubblicate sul catalogo di *Gennaio 70* si distanziava dunque da quella dei lavori di Dibbets e Huebler anche nella fruizione – i lavori dei due artisti non prevedono necessariamente il movimento dello spettatore – e istituiva, in una modalità forse anche elementare, ma certo di grande immediatezza, un rapporto di assoluta corrispondenza tra tempo dell'artista-esecutore dell'azione originale e tempo dello spettatore-esecutore

⁵⁴ J. Burckhardt, *Quadro e formato*, in BURCKHARDT 1990, p. 413.

dell'azione percettiva, declinando dunque in una sorta di identificazione quel 'tempo presente' del cinema di cui scriveva Robbe-Grillet⁵⁵.

Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale è dunque stato un cantiere di fondamentale importanza nell'evoluzione del percorso di Giovanni Anselmo, il quale, nella lunga gestazione dell'opera, vi ha messo alla prova modalità di realizzazione e presentazione poi attuate anche in molti altri lavori del periodo. Innanzitutto, negli altri multipli esposti alla galleria di Persano nel 1971 – sia nella stampa con la corsa dell'artista di *Entrare nell'opera* sia nel ribaltamento percettivo e concettuale della visione attuato rovesciando il negativo da cui è stato tratto *Lato destro* – l'artista offriva altre versioni dello scambio con lo spettatore nella restituzione di un'esperienza innescata dalle modalità di presentazione dell'immagine fotografica. Di questo Anselmo era subito consapevole: «Non come gli altri mi guardano», recitava la didascalia di un'immagine di *Lato destro* pubblicata nel catalogo di una celebre mostra di Arte Povera a Monaco di Baviera nel 1971, «ma come io mi guardo. Non è importante il mio sguardo, bensì il punto di vista»⁵⁶. Anche le serie di proiezioni di diapositive di *Infinito* e *Particolare*, avviate rispettivamente nel 1971 e nel 1972, cercavano nuovi orizzonti di rapporto con lo spettatore, così come le successive sperimentazioni con il medium fotografico – è il caso in particolare di alcuni lavori realizzati del 1972, di cui chi scrive conosce due versioni, una delle quali significativamente intitolata *Qui e là*, in cui la tensione tra la condizione di interno ed esterno all'opera era potentemente visualizzata attraverso un altro dispositivo di condizionamento della visione, la cornice (Fig. 15)⁵⁷.

Per la posizione che occupa nel percorso dell'artista italiano e per l'altissimo grado di consapevolezza nel confronto con riferimenti internazionali, *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* rappresenta un incipit forte del decennio degli anni Settanta. L'indagine sulle possibilità del medium fotografico, l'analisi profonda dei rapporti con lo spettatore, la messa in tensione delle pratiche di realizzazione e soprattutto di presentazione furono temi ricorrenti soprattutto nella prima metà del nuovo decennio, ai quali l'affermazione di una rete internazionale di incontri e rapporti contribuì aprendo nuovi orizzonti agli artisti italiani. Il caso di Giovanni Anselmo si situa perfettamente in quella stagione di messa a fuoco delle rispettive identità artistiche al di là di raggruppamenti e di etichette – a cominciare da quella di 'Arte Povera' – e di presa di coscienza dei limiti e delle possibilità della sperimentazione incessantemente perseguita per tutta la seconda metà degli anni Sessanta.

⁵⁵ «Disponendo queste fotografie lungo una parete, a una certa distanza l'una dall'altra, consento all'osservatore che si muove lungo questa parete di compiere una traiettoria simile alla mia, non necessariamente in direzione del sole che tramonta, comunque anch'essa una traiettoria di interferenza nella gravitazione universale» (VILIANI 2007, p. 220). Cfr. anche RORIMER 2016, pp. 74-75.

⁵⁶ «Nicht wie mich die anderen sehen, aber wie ich mich sehe. Nicht mein Gesicht ist wichtig, sondern der Gesichtspunkt» (*ARTE POVERA. 13 ITALIENISCHE KÜNSTLER* 1971, p.n.n.). La mostra rappresentò notoriamente il momento di conclusione della stagione storica dell'Arte Povera come gruppo.

⁵⁷ *Qui e là*, stampato su tela, è attualmente nella collezione Olnick Spanu di New York. L'altra opera conosciuta, *Senza titolo*, è di formato quadrato, stampata su tavola, ed è in collezione Marzona (*E COSÌ VIOLA* 2001, p.n.n.).



Fig. 15: Giovanni Anselmo, *Qui e là*, 1972, fotografia su tela emulsionata, alluminio, 150×116×3.5 cm. New York, Olnick Spanu Collection. Photo Marco Anelli

BIBLIOGRAFIA

3^a BIENNALE INTERNAZIONALE DELLA GIOVANE PITTURA 1970

3^a biennale internazionale della giovane pittura. Gennaio 70. *Comportamenti progetti mediazioni*, Catalogo della mostra, a cura dell'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, Bologna 1970.

ANSELMO 1972

G. ANSELMO, *Giovanni Anselmo*, «DATA», 2, febbraio 1972, pp. 54-61 (consultabile online www.capti.it).

ARTE ANNI SESSANTA E SETTANTA 1988

Arte anni Sessanta e Settanta. Collezione Panza, intervista di C. Knight, prefazione di R. Koshalek, Milano 1988.

ARTE POVERA. 13 ITALIENISCHE KÜNSTLER 1971

Arte povera. 13 italienische Künstler. Dokumentation und neue Werke, Catalogo della mostra, a cura di A.M. Boerne, E. Madelung, P. Nemetschek, Monaco 1971.

ARTE POVERA A TORINO 1970

Arte Povera a Torino, «Bolaffi Arte», 2, 1970, pp. 59-60.

ARTE POVERA. LES MULTIPLES 1996

Arte povera. Les multiples 1966-1980, Catalogo della mostra, Nizza 1996.

BANDINI 1970

M. BANDINI, *La 3^a Biennale di Bologna*, «Gala», 41, 1970, pp. 40-41.

BANDINI 1971

M. BANDINI [M.B.], *Twombly, Dibbets, Merz*, «NAC», 5, 1971, pp. 35-36 (consultabile online <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

BANDINI 1973

M. BANDINI, *Giovanni Anselmo*, in *Torino 1960/1973*, a cura di M. Bandini, numero monografico «NAC», 3, 1973, p. 4 (consultabile online <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

BANDINI 2002

M. BANDINI, 1972. *Arte povera a Torino*, Torino 2002.

BARILLI 1970

R. BARILLI, *Video-recording a Bologna*, «Marcatrè», 58-59-60, 1970, pp. 136-145 (consultabile online www.capti.it).

BECCARIA 2016

M. BECCARIA, *Interferenza nella gravitazione universale / Interference in universal gravitation*, in *GIOVANNI ANSELMO 2016*, pp. 170-179.

BOETTI/SALVO 2017

Boetti/Salvo. *Vivere lavorando giocando / Living Working Playing*, Catalogo della mostra, a cura di B. Della Casa, Bellinzona 2017.

BURCKHARDT 1990

J. BURCKHARDT, *Arte e storia. Lezioni 1844-87*, Torino 1990.

CELANT 1969a

G. CELANT, *Arte povera*, Milano 1969.

CELANT 1969b

G. Celant, *Per una critica acritica*, «Casabella», 343, 1969, pp. 42-44.

«CHE FARE?» 2010

«Che fare?» *Arte Povera – The Historic Years*, Catalogo della mostra, a cura di F. Malsch, C. Meyer-Stoll, V. Pero, Vaduz 2010.

CONCEPTUAL ART ARTE POVERA LAND ART 1970

Conceptual art Arte povera Land art, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Torino 1970.

DELEUZE 1984

G. DELEUZE, *Cinema, I. L'immagine-movimento*, traduzione di J.-P. Manganaro, Milano 1984.

DI CAPUA 1990

M. DI CAPUA, *Intervista a Tommaso Trini*, in *Roma anni '60. Al di là della pittura*, Catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi, R. Siligato, Roma 1990, pp. 376-379.

DOUGLAS HUEBLER 1969

Douglas Huebler, in *PROSPECT 69* 1969, p. 26.

DOUGLAS HUEBLER 1993

Douglas Huebler. «Variable», etc., Catalogo della mostra, a cura di F. Paul, Limoges 1993.

(E COSÌ VIA) 2001

(E così via) (*And so on*). *99 Artists from the Marzona Collection. Arte Povera _ Minimal Art _ Concept Art _ Land Art*, Catalogo della mostra, a cura di M. Codognato, E. Coen, A. Kohlmeyer, Berlino 2001.

GIOVANNI ANSELMO 1973

Giovanni Anselmo, Catalogo della mostra, a cura di J.-C. Ammann, Lucerna 1973.

GIOVANNI ANSELMO 1979

Giovanni Anselmo, Catalogo della mostra, a cura di J.-C. Ammann, G. Anselmo, M. Suter, Basilea 1979.

GIOVANNI ANSELMO 2016

Giovanni Anselmo. Mentre la mano indica, la luce focalizza, nella gravitazione universale si interferisce, la terra si orienta, le stelle si avvicinano di una spanna in più... / While the hand indicates, the light focuses, in universal gravitation one interferes, the Earth finds its bearings, the stars come one hand span closer..., Catalogo della mostra, a cura di C. Christov-Bakargiev, M. Beccaria, Milano 2016.

GODFREY 2011

M. GODFREY, *Across the Universe*, in *LIGHT YEARS* 2011, pp. 57-64.

GUADAGNINI 1989

W. GUADAGNINI, *Nota bio-bibliografica*, in *Giovanni Anselmo*, Catalogo della mostra, a cura di B. Merz, Firenze 1989, pp. 167-180.

GUERCIO 2011

G. GUERCIO, *I Tutto di Giovanni Anselmo*, in *Arte Povera 2011*, a cura di G. Celant, Milano 2011, pp. 102-121.

HUEBLER 1970

D. HUEBLER, *Durata Duration*, a cura di G. Celant, P.L. Pero, Torino 1970.

JANUARY 1969

January 5-31, 1969. Barry, Huebler, Kosuth, Weiner, a cura di S. Siegelau, New York 1969.

JULY, AUGUST, SEPTEMBER 1969 1969

July, August, September 1969. Carl Andre, Robert Barry, Daniel Buren, Jan Dibbets, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Richard Long, N.E. Thing Co. Ltd., Robert Smithson, Lawrence Weiner, a cura di S. Siegelau, New York 1969.

KONZEPTION – CONCEPTION 1969

Konzeption – conception. Dokumentation einer heutigen Kunstrichtung – documentation of a to-day's art tendency, Catalogo della mostra, a cura di R. Wedewer, K. Fischer, Colonia-Opladen 1969.

LIGHT YEARS 2011

Light Years. Conceptual Art and the Photograph 1964-1977, Catalogo della mostra, a cura di M.S. Witkovsky, Chicago-New Haven 2011.

MINOLA–MUNDICI ET ALII 2000

A. MINOLA, M.C. MUNDICI ET ALII, *Gian Enzo Sperone. Torino Roma New York. 35 anni di mostre tra Europa e America*, I, Torino 2000.

PAUL 1993

F. PAUL, *D H est toujours un artiste véritable*, in *DOUGLAS HUEBLER* 1993, pp. 9-23.

PAUL–HUEBLER 1993

F. PAUL, D. HUEBLER, *Truro, Massachusetts, 11-14 ottobre 1992*, in *DOUGLAS HUEBLER* 1993, pp. 115-124.

PROSPECT 69 1969

Prospect 69. Katalog-Zeitung zur Internationalen Vorschau auf die Kunst in den Galerien der Avantgarde, Catalogo della mostra, a cura di K. Fischer, H. Strelow, Düsseldorf 1969.

ROBBE-GRILLET 1965

A. ROBBE-GRILLET, *For a New Novel. Essays on Fiction*, traduzione di R. Howard, New York 1965.

ROMANO–ABBATE–CHIAPATTI 1972

G. ROMANO, F. ABBATE, P. CHIAPATTI, *23^a mostra d'arte contemporanea*, Catalogo della mostra, Torre Pellice 1972.

RORIMER 2016

A. RORIMER, *Giovanni Anselmo: da qui all'infinito, 1965-2015 / Giovanni Anselmo: From here to infinity, 1965-2015*, in GIOVANNI ANSELMO 2016, pp. 71-88.

SHANNON 2017

J. SHANNON, *The Recording Machine. Art and Fact during the Cold War*, New Haven 2017.

SIEGELAUB 1969

S. SIEGELAUB, *On Exhibitions and the World at Large. Seth Siegelau in Conversation with Charles Harrison*, «Studio International», 917, 1969, pp. 202-203.

SMITHSON 1967

R. SMITHSON, *The Monuments of Passaic*, «Artforum», 4, 1967, pp. 48-51.

TRINI 1971

T. TRINI, *Note sullo spettatore*, «DATA», 1, settembre 1971, pp. 16-17, 81-82 (consultabile online www.capti.it).

TRONCONE 2014

A. TRONCONE, *La smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Milano 2014.

VERGINE 1973

L. VERGINE, *Visible and invisible*, «Art and artists» VIII, 3 (n.s. 87), 1973, pp. 28-31.

VERHAGEN 2014

E. VERHAGEN, *Jan Dibbets. The Photographic Work*, Lovanio 2014.

VILIANI 2007

A. VILIANI, *Torino, 15 giugno 2006. In conversazione*, in *Giovanni Anselmo*, Catalogo della mostra, a cura di G. Maraniello, A. Viliani, Torino 2007, pp. 210-229.

ABSTRACT

L'articolo si concentra sulla prima versione di *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale*, presentato come multiplo da Giovanni Anselmo alla Galleria Multipli di Torino, nel 1971. Ricostruendone la complessa gestazione, sia in seno al catalogo dell'artista sia a confronto con possibili interlocutori e fonti dell'arte concettuale internazionale (Jan Dibbets, Douglas Huebler), questo studio si sofferma sulla messa a fuoco da parte di Anselmo di uno specifico statuto del medium fotografico nella creazione dell'immagine e di un nuovo regime di spettatorialità, che preannuncia molti sviluppi dell'arte italiana degli anni Settanta.

The article deals with the earliest version of *Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale* (*Documentation of Human Interference in Universal Gravity*), a photographic work made by Giovanni Anselmo and presented for the first time as an edition at the Galleria Multipli in Turin, in 1971. By contextualizing the work within the artist's practice at the turn of the 1960s and the early 1970s as much as comparing it with the work of international conceptual artists, such as Jan Dibbets and Douglas Huebler, the essay aims to shed light on Anselmo's endeavor to reassess the tenets of photography as a medium as well as to envision a new kind of spectatorship, thus paving the way to major developments of Italian art in the 1970s.