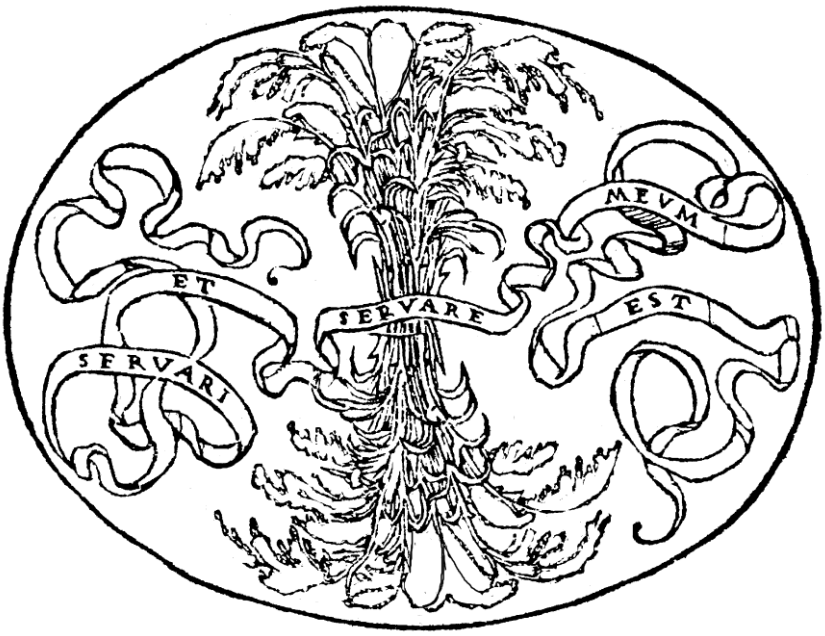
STUDI

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
Stampo virile. Vettor Pisani e Claudio Abate nel 1970 p. 3

FRANCESCO GUZZETTI
«Note sullo spettatore» per Giovanni Anselmo:
Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale p. 42

DENIS VIVA
La finzione dell'esordio: Sandro Chia alla Galleria La Salita, Roma 1971 p. 69

GIACOMO BIAGI
Senza numero. Alighiero Boetti 1972 p. 103

DUCCIO NOBILI
Toninelli 1972: Mauro Staccioli e «il lavoro dello scultore» p. 128

FILIPPO BOSCO
Cambiare l'immagine e i disegni leonardeschi di Giuseppe Penone p. 147

MARIA ROSSA
Luciano Fabro, *Iconografie (Bacinelle)*: alcune possibilità di lettura p. 178

GIORGIO DI DOMENICO
«Una partecipazione che va trovata»: Jannis Kounellis, *Tragedia civile*, 1975 p. 216

TONINELLI 1972: MAURO STACCIOLI E «IL LAVORO DELLO SCULTORE»

Premessa

A pochi mesi dalla sua scomparsa, la fisionomia artistica di Mauro Staccioli appare ben definita e non sembrerebbe lasciare spazio a riletture[1]: l'artista si caratterizza come uno scultore ambientale i cui interventi plastici rielaborano il rigore geometrico della Minimal Art con l'intento di ridisegnare il paesaggio entro il quale sono inseriti. Le letture che maggiormente hanno determinato questa vulgata sono a firma di critici militanti più o meno coetanei dell'artista: primo fra tutti Enrico Crispolti, promotore di molte delle iniziative che lo videro protagonista. Queste letture sono imprescindibili, poiché danno conto di come le opere di Staccioli venissero interpretate a ridosso della loro esecuzione; ma, come avviene di frequente, simili posizioni critiche risentono di un punto di vista condizionato dai riferimenti forniti dall'artista e dalla narrazione che egli stesso andava elaborando attorno al proprio percorso.

Influenzata da una pluridecennale attività artistica imperniata sulla progettazione di interventi urbani e di scala ambientale, la bibliografia più recente ha utilizzato retrospettivamente questa lunga stagione come chiave di lettura anche della sua prima maturità artistica, che viene fatta significativamente coincidere con le esposizioni di scultura all'aperto tenutesi tra l'estate del 1972 e quella del 1973 nella città natale di Volterra. Senza nulla togliere all'importanza di queste occasioni per i successivi sviluppi dell'artista, simili letture non si misurano con il problema della effettiva formazione del linguaggio di Staccioli, trascurando una serie di rapporti contestuali senza i quali le coordinate del suo lavoro risultano difficili da comprendere.

A tal proposito la mostra tenutasi a Milano tra il marzo e l'aprile del 1972 presso la Galleria Toninelli si pone come un passaggio decisivo per la comprensione del lavoro dell'artista. Si tratta infatti della prima occasione in cui Staccioli ha avuto l'opportunità di esporre le proprie sculture in una mostra personale. Concepita come un vero e proprio biglietto da visita per la scena artistica milanese, questa mostra venne intesa come l'occasione, per un artista ormai trentacinquenne, di rimettere a fuoco il suo recente percorso.

Indagare questa mostra non significa soltanto aggiungere un nuovo tassello alla conoscenza del lavoro di Staccioli, ma anche interrogarsi sul significato di alcune scelte di linguaggio delle opere fatte da un artista ancora legato a un'idea tradizionale di scultura e disegno, proiettato in un contesto espositivo ed editoriale dove le punte più avanzate della ricerca erano dominate, politicamente e artisticamente, dall'Arte Povera. Nella presa di posizione nei confronti di questi artisti si cela infatti l'occasione per un decisivo aggiornamento dello scultore volterrano, deciso a impiegare un linguaggio all'avanguardia pur senza rinunciare al senso e alla pratica del proprio mestiere. La mostra alla Galleria Toninelli è stata inoltre la prima occasione in cui Staccioli ha collaborato con un fotografo professionista, Enrico Cattaneo, con il quale si sarebbe poi sviluppato un lungo sodalizio. Per artisti come Staccioli, le cui sculture degli anni Settanta (spesso intrasportabili oppure distrutte dopo la

L'articolo è la rielaborazione di un seminario svoltosi nel luglio 2018 nell'ambito del corso di Storia dell'Arte Contemporanea tenuto presso la Scuola Normale di Pisa dal professore Flavio Fergonzi, che ringrazio per i preziosi consigli e l'attenta supervisione. Per aver supportato la ricerca con materiali e testimonianze ringrazio Luigi Filippo Toninelli, Enrico Cattaneo, Enrico Crispolti e Andrea Alibrandi (Archivio Mauro Staccioli).

[1] Nell'ultimo decennio le seguenti pubblicazioni hanno tentato una prima sistemazione dell'opera e degli scritti dell'artista: LOERS 2000; *MAURO STACCIOLI. IDEA* 2000 (raccolta di scritti); *MAURO STACCIOLI. VOLTERRA* 2009; *MAURO STACCIOLI. GLI ANNI DI CEMENTO* 2012.

chiusura delle mostre per le quali erano state realizzate) sono note in larga misura grazie alla fotografia, mettere a fuoco il rapporto con chi ha eseguito gli scatti da Toninelli può essere rivelatore delle strategie d'immagine dell'artista stesso.

1. *Milano e l'Arte Povera*

Nel ripercorrere la biografia dell'artista il 1970 si impone come l'anno di svolta; nel febbraio, infatti, Staccioli prese la decisione di trasferirsi definitivamente a Milano. Cresciuto in provincia, nel capoluogo lombardo Staccioli dovette misurarsi con un ambiente artistico di aggiornamento internazionale e all'avanguardia rispetto al quale la sua precedente produzione non poteva che apparirgli irrimediabilmente datata. Dopo aver concluso nel 1954 la propria formazione da ebanista a Volterra, l'artista era stato impegnato principalmente dalla militanza nel PCI e dall'insegnamento di storia dell'arte e disegno, attività che lo portò prima in un liceo a Cagliari e poi a Lodi, dove entrò nella dirigenza della sezione locale del partito e visse fino al trasferimento a Milano. A partire dal 1958 Staccioli si dedicò principalmente alla grafica e alla pittura, aderendo a una koinè post-informale dove convivevano la gestualità di Emilio Vedova e un'incerta figurazione di sapore surrealista. Anche le prime prove di scultura, presentate alla IX Quadriennale romana del 1965, trovano nell'ultimo Marino Marini e in Henry Moore i principali punti di riferimento.

A Milano, a partire dal febbraio 1970, Staccioli ebbe quindi l'occasione di fare i conti con le dirompenti novità che da qualche anno avevano scosso lo scenario internazionale dell'arte moderna, come l'Arte Povera e le altre esperienze processuali. I primi frutti di questo confronto vennero presentati nel settembre del 1971 in una collettiva tenutasi a Grenoble[2]. Realizzati probabilmente nei mesi precedenti[3], i lavori esposti rappresentano un brusco scarto rispetto al passato. Il catalogo riproduce *3 cubi cemento*[4] (Fig. 1), un'opera composta da tre massicci volumi allineati: nella faccia superiore di ognuno si innesta la sezione a gomito di un tubo di ferro. I riferimenti figurativi che caratterizzavano la produzione precedente sono stati eliminati a favore di una volumetria geometrica totalmente astratta; ma complicata da un'artigianalità aggressiva tanto per l'uso dei materiali (il cemento nel quale vengono lasciati a vista i segni della cassaforma lignea) quanto per il modo con cui un materiale grezzo viene combinato con un elemento industriale che esibisce una paradossale eleganza grafica.

Un svolta così improvvisa risulta incomprensibile se osservata da una prospettiva interna all'opera dell'artista; si può forse capire, però, alla luce della reazione alle sollecitazioni delle gallerie milanesi più all'avanguardia. Una breve cronologia degli eventi può aiutare in questo senso. Nel gennaio 1970 la Galleria Toselli aveva ospitato le strutture primarie di Piacentino; a marzo si susseguirono la mostra di Pistoletto all'Ariete e di Pascali da Jolas; tra l'aprile e il giugno sempre di quell'anno l'attenzione della stampa di settore fu monopolizzata dalle discusse mostre *Amore Mio* a Palazzo Ricci di Montepulciano e *Conceptual art Arte povera Land art* di Torino; a ottobre era invece possibile percorrere gli ambienti di Gianni Colombo

[2] *INTOX* 1971.

[3] A partire da *CRISPOLTI* 1981, la realizzazione dei *3 cubi cemento* è collocata nel 1969. Non è stata tuttavia trovata documentazione che confermi questa datazione, dichiarata dall'artista e mai messa in discussione in altra sede. Molte delle sculture a cui fa riferimento il testo pubblicato in occasione di *Intox* sono databili con sicurezza al 1971 (come indicano le didascalie scritte dall'artista stesso sul verso di alcune fotografie spedite a Crispolti nel febbraio del 1972). La prossimità formale di queste opere ai *3 cubi cemento* permette inoltre di spostarne la datazione con una certa sicurezza tra la fine del 1970 e i primi mesi del 1971, prima della stesura, avvenuta nel giugno di quell'anno, del testo per la mostra di Grenoble in cui l'opera compare citata.

[4] *INTOX* 1971, p.n.n.

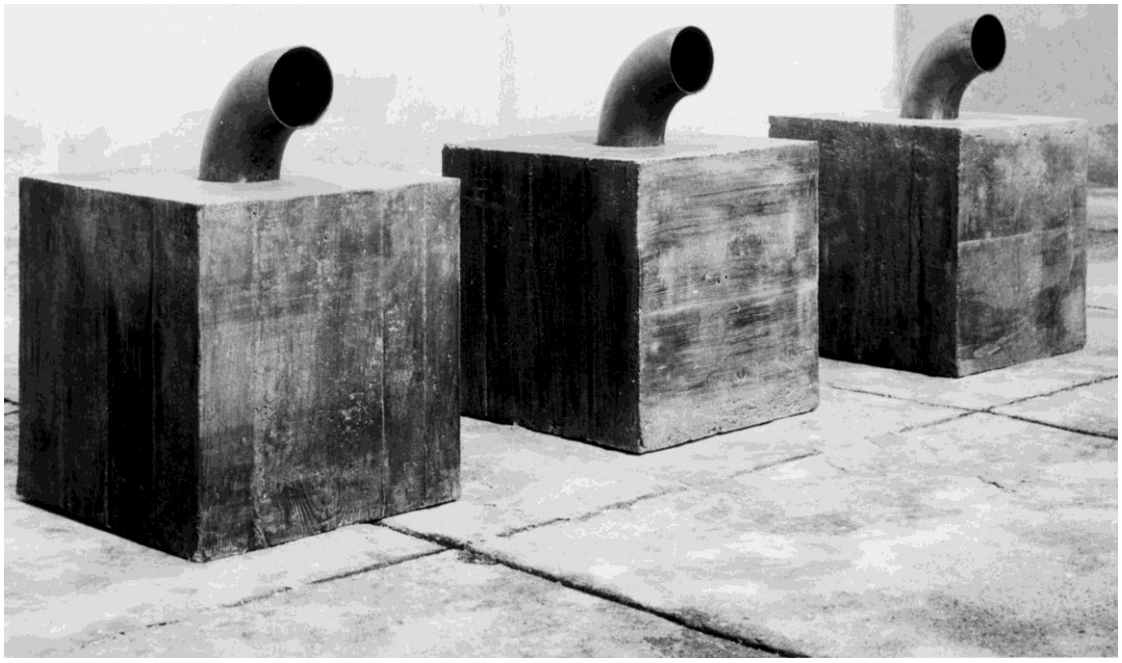


Fig. 1: Mauro Staccioli, *3 cubi cemento*, 1971, 40×50×40 cm cadauno, cemento e tubi in ferro, opera dispersa. Foto Staccioli. Courtesy Archivio Mauro Staccioli, Volterra

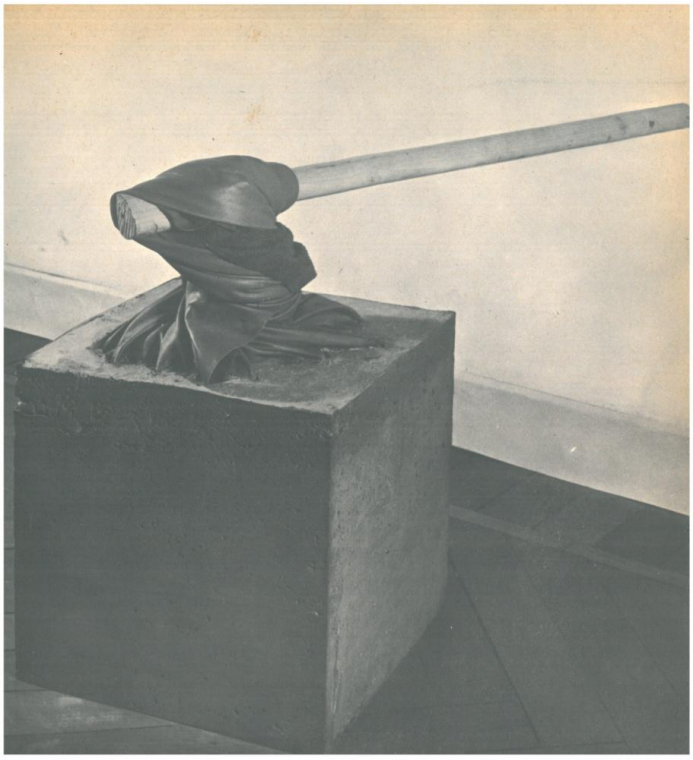


Fig. 2: Giovanni Anselmo, *Torsione*, 1968, cemento, legno e pelle di mucca, in CELANT 1969

da Marconi per poi passare alle opere di Merz esposte alla Galleria Lambert e a quelle di Anselmo da Toselli. L'Arte Povera ne usciva come assoluta protagonista[5].

Per capire cosa potesse rappresentare il gruppo che si era raccolto attorno a Germano Celant per l'artista volterrano, può essere utile affiancare i *3 cubi cemento* di Grenoble a *Torsione* di Giovanni Anselmo (Fig. 2), opera realizzata nel 1968. Un confronto del genere appare insidioso se limitato al piano delle vicinanze formali; ma sono proprio queste vicinanze a suggerire l'atteggiamento con cui Staccioli poteva misurare nel 1970 la propria distanza verso il dominante linguaggio poverista. Il modo in cui vengono trattate le superfici del cubo di cemento in Anselmo e in Staccioli rivela, infatti, un'opposta concezione della materia. Estratto il blocco dalla cassaforma, Anselmo ne ha levigato ogni lato per ricavarne un volume puro, enfatizzando così la discontinuità (e insieme il dialogo, sottilmente perturbante) con la qualità tattile e visiva della pelle di mucca. L'artista volterrano al contrario non ha cancellato le tracce impresse dal legno della cassaforma sulle facce laterali del cubo, ottenendo così un elaborato effetto brutalista. A differenza di Anselmo, che insiste sul valore tautologico del cemento, Staccioli utilizza il materiale secondo un procedimento invalso nella tradizione modernista: quello di sfruttare gli incidenti del processo di lavorazione per ricercare una superficie che dialoghi con il volume[6].

Un'altra differenza si evidenzia nella combinazione dei singoli elementi che costituiscono le due opere. *Torsione* mette in campo un paradosso giocato sul contrasto tra un elemento statico e regolare come il cemento e la fluidità *antiform* della pelle di mucca: un materiale mutevole e manipolabile con caratteristiche fisiche agli antipodi rispetto al cemento. Nei suoi tre cubi Staccioli elabora invece un esercizio grafico che consiste nell'innestare un elemento curvilineo su un volume squadrato. Non si ha traccia di disegni a essi direttamente riferibili; tuttavia la grande mole di schizzi e progetti coevi fa dedurre che la scultura sia stata analiticamente studiata[7]. Nei suoi fogli Staccioli mette a punto una serie di ipotesi per sculture e interventi ambientali (in larga misura destinate a rimanere sulla carta): si tratta di studi preliminari nei quali, con pochi tratti di penna a mano libera, vengono segnati prospetti, assonometrie e ambientazioni delle opere progettate; ogni schizzo è accompagnato inoltre da precise annotazioni relative alle misure e ai materiali da utilizzare.

L'opera di Staccioli esce da questo confronto come una presa di posizione polemica contro un'avanguardia che aveva fatto dell'«anarchia linguistica e visuale» la propria bandiera[8]:

---

[5] *PIACENTINO* 1970; *PISTOLETTO* 1970; *PASCALI* 1970; *AMORE MIO* 1970; *CONCEPTUAL ART, ARTE POVERA, LAND ART* 1970; *GIANNI COLOMBO* 1970.

[6] A dimostrazione della diversità di intenti tra Staccioli e Anselmo, va notato come nelle varie dichiarazioni tra il 1969 e il 1972 Anselmo non ricorra mai al termine «scultore» o «sculture» per definire sé stesso o la propria opera. Vengono adottati termini più generici come «strutture», «pezzi» o «lavori» (cfr. in particolare CELANT 1969, p. 109, ANSELMO 1972 e BANDINI 1973). Molte delle riflessioni teoriche di Staccioli ruotano proprio attorno a lemmi tradizionali della scultura e delle problematiche legate alla sua esecuzione o al ruolo dello scultore nella società contemporanea. Il termine «scultura» è utilizzato in una lettera del maggio 1972 indirizzata a Enrico Crispolti per definire le opere esposte da Toninelli pochi mesi prima. In uno degli interventi nel catalogo della mostra *Volterra 73* l'autore riflette invece sulla possibilità che «il lavoro dello scultore possa da solo risolvere problemi non suoi», rivelando una salda consapevolezza tanto dell'identità quanto dei limiti di quello che rimane un «lavoro» inteso in senso tradizionale (M.STACCIOLI, *Intervento senza titolo,* in *VOLTERRA 73* 1973, p.n.n.).

[7] Tra il 1970 e il 1972 Staccioli realizza un nucleo di disegni su pagine di quotidiani («L'Unità», «Rinascita» e il «Correre della Sera»), oggi conservati presso l'Archivio Mauro Staccioli. A partire dal maggio del 1971 l'artista si dedica a una serie di tavole a pastello su carta Ingres di dimensione 50×70 da accompagnare all'esposizione delle proprie sculture. Cfr. *MAURO STACCIOLI. GLI ANNI DI CEMENTO* 2012, pp. 27 e segg.

[8] CELANT, 1968a, p.n.n.; sul concetto di «anarchia linguistica» e sulla sua valenza riduzionista cfr. *ARTE POVERA - IM SPAZIO* 1967, p.n.n. («Siamo in periodo di decultura. Cadono le convenzioni iconografiche e si sbriciolano i linguaggi simbolici e convenzionali») e CELANT 1968a, p.n.n. («[…] Gettare alle ortiche ogni "discorso" univoco e coerente […] Un'arte che trova nell'anarchia linguistica […] il suo massimo grado di libertà ai fini della creazione»).

3 cubi cemento è l'opera di un artista convinto invece del valore e dell'identità specifica dei linguaggi artistici.

Il confronto con l'Arte Povera non si risolve tuttavia solo in questa forma di rifiuto e di capovolgimento di intenti. Una breve nota di lavoro scritta nel giugno del 1971 testimonia infatti l'attenta riflessione condotta intorno ai problemi di linguaggio e di contenuto messi in campo dal gruppo poverista:

> "Situazione-ambiente", i miei oggetti stabiliscono un duplice, esplicito rapporto con la realtà. Da una parte utilizzo materiali poveri, […] dall'altra svolgo un continuo recupero di questi materiali in termini di linguaggio, ne faccio delle "forme struttura" che superano il piatto legame denotativo, il riferimento intuitivo immediato, in vista della proiezione emblematica di situazioni inquietanti, della condizione aggressiva e mortificante della società tecnologica e consumistica […][9].

In questo testo ci sono due passaggi in particolare nei quali si può trovare un riferimento puntuale alla poetica dell'Arte Povera. Staccioli inizia la sua riflessione indicando il dato formale che condivide con molti di quegli artisti, l'utilizzo dei «materiali poveri», per poi rivendicare la sua individualità nella composizione di questi materiali, evitando quello che viene qui definito come «piatto legame denotativo». Siamo di fronte a una scelta terminologica particolare, poiché recupera direttamente quella «denotazione che è identificazione totale» utilizzata da Celant nel 1967 per indicare l'aderenza assoluta del contenuto di un'opera poverista alla sua concretezza e «banalità» oggettuale[10]. Nonostante la rivendicazione dell'autonomia delle scelte linguistiche («recupero di questi materiali in termini di linguaggio»; «forme struttura»), Staccioli doveva essere consapevole del fatto che queste sculture potessero essere fraintese come epigone dell'Arte Povera: l'autore, pubblicando questo testo tre mesi dopo, sotto lo pseudonimo di P. Rossi, modificò tutti i passaggi che potevano prestarsi all'equivoco. Da «poveri» i materiali divennero «semplici», una scelta di lessico meno compromettente; al «legame denotativo» venne preferito un più neutro «dato intuitivo immediato»[11].

Il lemma e il sintagma che rivelano invece la posizione teorica di Staccioli sono «linguaggio» e «proiezione emblematica».

Si era precedentemente osservata l'importanza del primo termine per i testi scritti da Germano Celant tra 1967 e 1968[12]: il linguaggio era stato indicato come l'ostacolo da evitare al fine di raggiungere una primitiva condizione di comunione con la natura[13]. Al tempo stesso questo termine era stato identificato con i meccanismi repressivi e omologatori dell'*establishment*, caricandosi di coloriture politiche e culturali reazionarie. Staccioli invece, rivendicando la propria operazione come un «recupero [del materiale] in termini di linguaggio», sta confermando l'identità specifica del proprio lavoro: una pratica scultorea coerente, fondata sul disegno e sul progetto[14].

---

[9] Questo dattiloscritto, datato giugno 1971, proviene dall'Archivio di Enrico Crispolti. Si tratta di una nota intesa a chiarire il senso dei lavori esposti a Grenoble tra il settembre e il novembre dello stesso anno. Venne pubblicato tradotto nel catalogo della mostra francese e in italiano per la personale fiorentina del 1972 alla Galleria Inquadrature "33" sotto lo pseudonimo di P. Rossi e con l'abbandono della narrazione in prima persona.

[10] CELANT 1967, p. 134.

[11] *MAURO STACCIOLI* 1972a

[12] Cfr. *supra* nota 6.

[13] «[…] due sono le scelte: o l'assunzione (la cleptomania) dei linguaggi codificati, artificiali, il comodo dialogo con il sistema […], l'osmosi con ogni "rivoluzione" subito integrata, […] la "complicatio" visuale, il diffusionismo linguistico, oppure, all'opposto, il libero progettarsi dell'uomo e della natura» (*ivi*, p. 133).

[14] Questa posizione avvicina Staccioli a quel gruppo di artisti di area romana e milanese (Nicola Carrino, Gianfranco Pardi, Giuseppe Spagnulo e Giuseppe Uncini) che, tra il febbraio e il marzo 1972, sarebbe stato

«Emblema» è una parola proveniente dalla recente tradizione critica della seconda metà degli anni Cinquanta. L'utilizzo più efficace di questo termine risale alle parole di Francesco Arcangeli che, nel 1948, descrisse in questo modo l'operazione messa in atto da Picasso in *Guernica*: «[…] il realista Picasso non descrive naturalisticamente gli uomini e le cose, ma ne dà, in chiara e spietata sintesi, gli emblemi; il mondo visibile non è descritto analiticamente, ma concentrato, scarnito, sintetizzato attraverso la più rigorosa semplificazione formale e coloristica»[15]. Nella nota di lavoro di Staccioli la scelta di questo termine coincide quindi con una decisa presa di posizione: definire la propria opera come «proiezione emblematica» significa legittimarne la natura astratta senza però rinunciare alla componente simbolica e contenutistica che la contrappone all'autoreferenzialità che veniva letta negli artisti riuniti attorno a Germano Celant.

Nello Staccioli tra 1970 e 1971 il confronto con l'Arte Povera non fu tuttavia solo per opposizione. Dopo le sculture del 1965, ancora realizzate a modellazione e intaglio, all'inizio del 1971 l'artista opta per la costruzione di oggetti minimali, composti assemblando materiali eterogenei e abbandonando la logica espositiva della scultura su basamento a favore dell'occupazione diretta dello spazio dello spettatore. Nonostante i pregiudizi con cui un comunista ortodosso come lui poteva visitare le numerose mostre milanesi dedicate all'Arte Povera[16], Staccioli doveva essere rimasto colpito dall'attrattiva sensoriale che queste opere esercitavano imponendo con violenza e senza mediazioni la propria presenza nello spazio e costringendo lo spettatore a un confronto continuo e talvolta persino disturbante.

Una tale suggestione è comprensibile solo tenendo conto del possibile scollamento esistente tra le opere di Gianni Piacentino, Pino Pascali, Giovanni Anselmo, Mario Merz prese di per sé, nei loro valori visuali, e la lettura critica che le aveva mediate. La forza eversiva di questi lavori poteva infatti ritrovarsi non solo nella «regressione pre-iconografica»[17] e primitiva dei manufatti, né solo nelle tendenze anticapitalistiche e rivoluzionarie a cui alcuni critici intendevano legarli[18]. Staccioli dovette affrontare queste opere per quello che visivamente erano, individuandovi soluzioni plastiche da utilizzare come una iniezione di modernità sul fronte specificamente scultoreo. Nelle opere di Boetti, Merz, Anselmo, Pascali e Piacentino erano transitate infatti alcune delle soluzioni del Minimalismo americano, tra le quali una logica espositiva 'espansa'[19] secondo cui le sculture occupavano, senza la mediazione di un basamento, lo spazio della galleria normalmente destinato allo spettatore, che veniva quindi coinvolto in un confronto più diretto e fisico con l'opera. La ricezione del Minimalismo tra gli scultori italiani era stata molto problematica a causa dell'eccessivo concettualismo che veniva

protagonista della mostra dal titolo *Progetto, intervento e verifica* nel Salone delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano (*PROGETTO, INTERVENTO E VERIFICA* 1972).

[15] F. ARCANGELI, *Astrattismo e realismo*, «La Fiera Letteraria», 12 dicembre 1948, cit. in FERGONZI 1996, II, p. 159.

[16] Sui non facili rapporti tra le avanguardie processuali e la politica culturale del PCI, cfr. BELLONI 2015, pp. 19-27, 201-202.

[17] CELANT 1967, p. 133.

[18] È emblematico a tal proposito che la critica anglo-americana, non calata nel contesto di dibattito culturale da cui nacque l'Arte Povera, interpretò queste opere sempre da un punto di vista fondamentalmente plastico. Il testo del 1967 *Arte Povera e IM - Spazio* venne addirittura inserito in chiusura all'antologia di testi chiave per l'evoluzione della scultura del Novecento (subito dopo *Specific objects* di Donald Judd) nel catalogo della grande mostra parigina *QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE?* 1986. Già nel 1968, poi, Antonio Del Guercio aveva portato l'attenzione sulla fragilità dei legami tra temi celantiani come la «deculturazione» e il «continuo gioco di contrappunto tra la qualitativa raffinatezza delle forme e la loro aggiornatissima culturalità» leggibile invece nelle opere poveriste (DEL GUERCIO 1968).

[19] MORRIS 1966, p. 23. «The situation is now more complex and expanded» è la frase con cui si conclude la seconda parte delle *Notes on Sculpture* di Robert Morris, nella quale viene affrontato il problema del rapporto fisico tra lo spettatore e l'oggetto scultoreo. Si tratta di uno dei passaggi cruciali di queste riflessioni, nel quale viene descritta l'importanza determinante dello spazio che separa il fruitore dall'opera.

letto nell'impersonalità e nella freddezza esecutiva delle *primary structures*[20]. L'Arte Povera invece, con la varietà e la vitalità materica che la distinguevano, divenne un possibile, più fruibile tramite per l'aggiornamento degli artisti italiani su queste dirompenti novità d'oltreoceano[21].

Il crescente interesse di Staccioli a instaurare un confronto più serrato tra l'opera e lo spettatore è testimoniato anche dalla proposta, di poche settimane successiva ai *3 cubi cemento*, per la seconda Rassegna San Fedele tenutasi a Milano tra l'autunno del 1971 e l'aprile 1972. L'artista concepì un ambiente vero e proprio, il *Progetto Minosse*: si trattava di un labirinto percorribile costituito da pannelli di legno spatolati con intonaco cementizio, alcuni dei quali portano affisse delle riproduzioni di ganci da macelleria: sono segni aggressivi, con ricordi di un'iconografia ancora praticata nelle opere del Realismo Esistenziale, concepiti per amplificare la sensazione di disagio e oppressione di un percorso claustrofobico.

Per quanto letterario e occasionale (questo tipo di interventi non avrà infatti seguito nel catalogo dell'artista) il *Progetto Minosse* si rivela interessante per le motivazioni teoriche che Staccioli accompagna alla proposta del suo lavoro:

> Ambiente-idea che coinvolga, che agisca in modo totale circondando l'individuo costringendolo a vivere una situazione, a stabilire con essa un rapporto che non sia esteticamente di tipo aristocratico e tradizionale.
> Un rapporto diretto e immediato quindi, dal di dentro dell'opera. Per quanto ho potuto verificare sul mio lavoro recente, questa diretta totalità di rapporto tra individuo e lavoro si è stabilita, però ancora da una angolazione ottica di tipo tradizionale: l'oggetto al centro dello spazio e l'individuo-spettatore che gli gira attorno.
> In questo caso, […] l'individuo stabilisce con l'elemento esplicativo più diretto e aggressivo, il gancio, un rapporto esistenziale necessariamente critico: il rapporto non è soltanto ottico ma ambientale, quindi coinvolge in una totalità di relazione spazio-vita[22].

Nel testo citato emerge con chiarezza la direzione che stava prendendo il lavoro di Staccioli negli ultimi mesi del 1971 e la volontà di aggiornarsi sulle più avanzate riflessioni teoriche intorno alla scultura. Attraverso l'idea, derivata da Germano Celant, di ambiente come rottura dei confini tra arte e vita[23], Staccioli sta infatti mettendo a fuoco il programma di una scultura non più legata alla percezione tradizionale dell'oggetto plastico («l'oggetto al centro dello spazio e l'individuo-spettatore che gli gira attorno») ma orientata a un suo sviluppo ambientale e immersivo.

[20] Sul problema della ricezione italiana della Minimal Art la bibliografia è ancora circoscritta ad alcuni affondi specifici: GIACOBBE 2009 e VIVA 2016.

[21] «La scultura abbraccia lo spazio, si fa spazio. Si dilata su e con le pareti e diventa architettura. […] così gli artisti, per conquistare questa nuova dimensione, dispongono gli oggetti in rapporto alla partecipazione globale del pubblico. Iniziano a eliminare la dicotomia tra sensibile e razionale, uniscono tridimensionalmente pensiero ed azione, per far emergere l'uomo come totalità di più sensi» (CELANT 1968b, p. 46)

[22] Questo dattiloscritto, da collocarsi prima del 30 settembre 1971, proviene dall'Archivio di Enrico Crispolti. Si tratta di una nota intesa a chiarire la scelta di esporre un'opera ambientale come il *Progetto Minosse*. Il testo è stato pubblicato per la prima volta in *CRISPOLTI* 1981, pp. 14-15.

[23] «Il recupero dello spazio non lo costringe [lo spettatore] più ad osservare, a percepire, a vedere passivamente, ma lo invita a vivere» (CELANT 1968b, p. 46).

2. *Toninelli 1972*

La prima mostra personale di Staccioli, inaugurata alla Galleria Toninelli Arte Moderna alla fine del marzo 1972[24], si colloca subito dopo le vicende fin qui ricostruite. Dopo quasi due anni di intensa sperimentazione a contatto con le più avanzate proposte milanesi, Staccioli si sentì pronto per proporsi sulla scena della città come uno scultore moderno.

Secondo una testimonianza rilasciata a chi scrive da Luigi Filippo Toninelli, figlio di Renzo Toninelli (al tempo proprietario della galleria), fu l'artista stesso a proporre al gallerista la mostra, che venne così concepita e ordinata secondo le sue proprie volontà[25]. All'inizio del 1972 Toninelli Arte Moderna non faceva parte del circuito milanese di spazi espositivi all'avanguardia che aveva i suoi cardini nelle gallerie Schwarz, Lambert, Toselli e Marconi. Le mostre che si tenevano in quegli anni alla Galleria Toninelli alternavano maestri del primo Novecento, qualche raro esponente dell'Espressionismo Astratto e pittori locali di minore importanza ma dal sicuro ritorno commerciale[26]. Tanto gli artisti rappresentati quanto gli spazi espositivi rispondevano all'identikit di una galleria borghese, estranea agli interessi di un artista come Staccioli. I motivi che spinsero dunque il volterrano a scegliere quel luogo per la sua prima personale milanese appaiono sostanzialmente di ordine economico e biografico. Toninelli Arte Moderna era sempre stata una galleria a vocazione esplicitamente mercantile, lontana dai rischi della sperimentazione militante. È probabile che Staccioli sperasse di intercettare il gradimento di una clientela solida come quella di coloro che la frequentavano. Accanto alle motivazioni economiche, occorre poi tenere in considerazione i contatti che Staccioli si era potuto costruire frequentando gli ambienti culturali vicino al partito comunista milanese. Uno dei personaggi più influenti di quel contesto era Francesco Vincitorio, direttore della rivista «NAC»: fu lui, di fronte all'insistenza di Staccioli, ad accordarsi con il proprietario della Galleria Toninelli (le cui mostre erano segnalate di frequente sulle pagine di «NAC»), proponendo una mostra di scultura tra il marzo e l'aprile del 1972, un momento tradizionalmente morto della sua stagione espositiva[27].

Alle prese con la sua prima personale milanese[28], Staccioli curò con molta attenzione ogni dettaglio riguardante la propria immagine e la propria storia d'artista. Nel catalogo le informazioni biografiche sono raccolte in apertura, con un curioso espediente che allude esplicitamente alle schede segnaletiche di polizia. Uno Staccioli dallo sguardo severo e dalla barba incolta è ritratto in due fotografie, una frontale e una di profilo (Fig. 4), con una modalità poliziesca rilanciata con grande fortuna dal modello warholiano dei *Thirteen Most Wanted Man* del 1964. Subito sotto sono riportati i punti essenziali della sua biografia: una particolare insistenza è riservata al legame con il Partito Comunista Italiano, del quale viene riportato il numero della tessera di iscrizione. Lo straniamento provocato da questa presentazione diventa ancora più evidente al confronto con le fotografie che avevano

[24] *MAURO STACCIOLI* 1972b.

[25] Testimonianza rilasciata allo scrivente a Milano il 16 maggio 2018.

[26] La storia espositiva della Galleria Toninelli Arte Moderna dal 1970 fino a poco dopo la mostra di Staccioli è la seguente: Robert Motherwell (gennaio 1970), Franz Kupka (febbraio 1970), Aldo Turchiaro (marzo-aprile 1970), Guglielmo Achille Cavellini (maggio-giugno 1970), Marino Marini (ottobre-novembre 1970), Mauro Reggiani (novembre-gennaio 1970-1971), Attilio Steffanoni (febbraio 1971), Opere di una raccolta privata (aprile-maggio 1971), Renato Guttuso (giugno-luglio 1971), Arturo Martini (ottobre-novembre 1971), Renato Guttuso (febbraio-marzo 1972), Mauro Staccioli (marzo-aprile 1972) e Renato Guttuso (maggio-giugno 1972).

[27] Questa ricostruzione è frutto di un intreccio di ricordi orali avuti da Luigi Toninelli (nell'intervista di cui sopra) e da Enrico Crispolti (intervista rilasciata il 6 novembre 2017 a chi scrive). Quest'ultimo conobbe Staccioli proprio grazie alla mediazione di Vincitorio (CRISPOLTI 2018).

[28] Nel febbraio dello stesso anno alcune delle opere esposte da Toninelli erano state presentate per una decina di giorni in una piccola galleria fiorentina, la Galleria Inquadrature "33", passando però quasi del tutto sotto silenzio.

accompagnato i piccoli cataloghi delle mostre precedenti: in esse Staccioli si presentava solitamente di tre quarti, in giacca e cravatta e ben curato, nell'atto di pulire i pennelli (Fig. 3).

Tale inedito autoproporsi, unito alla calcolata mancanza di un apparato bibliografico in catalogo[29], delinea questa mostra come una sorta di spaesante biglietto da visita: di chi cancella il proprio passato e gioca tutte le sue carte nel confronto con il contesto artistico contemporaneo milanese[30].

La personale era articolata in entrambe le stanze della Galleria Toninelli. Osservando le fotografie che Enrico Cattaneo ha scattato all'allestimento, la prima sala sembra avere una funzione prettamente introduttiva; le sculture infatti sono di dimensioni contenute[31], appoggiate a terra oppure su piedistalli, mentre a una parete è appesa una serie di quattro grandi disegni di formato 50×70 del 1971 (Fig. 5).

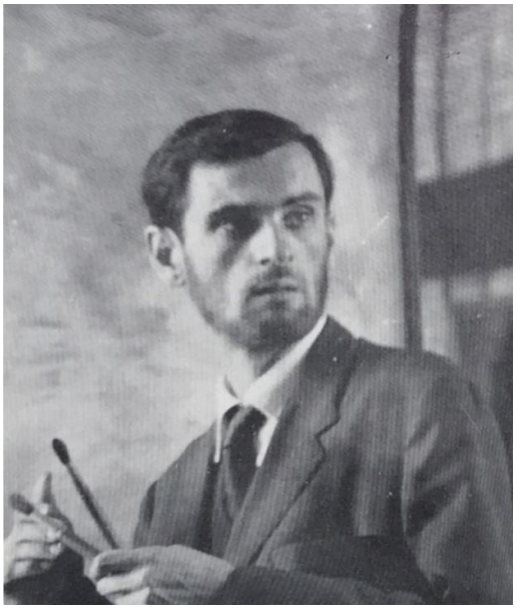
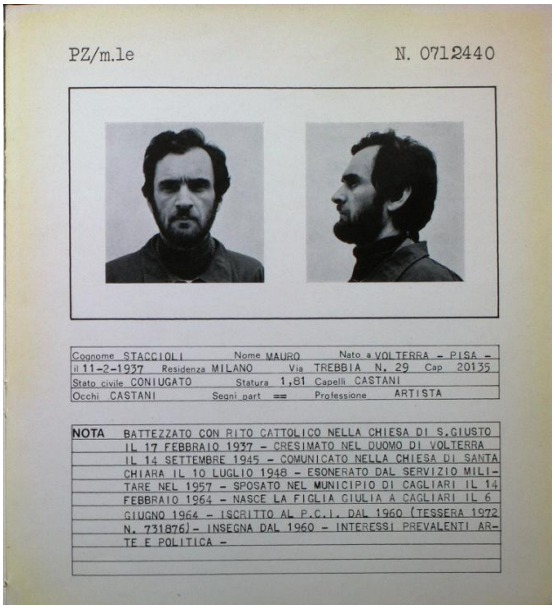


Fig. 3: Ritratto di Mauro Staccioli nel 1965, in *MAURO STACCIOLI* 1965



PZ/m.le N. 0712440

Cognome STACCIOLI Nome MAURO Nato a VOLTERRA - PISA - il 11-2-1937 Residenza MILANO Via TREBBIA N. 29 Cap 20135
Stato civile CONIUGATO Statura 1,81 Capelli CASTANI
Occhi CASTANI Segni part == Professione ARTISTA

NOTA BATTEZZATO CON RITO CATTOLICO NELLA CHIESA DI S.GIUSTO IL 17 FEBBRAIO 1937 - CRESIMATO NEL DUOMO DI VOLTERRA IL 14 SETTEMBRE 1945 - COMUNICATO NELLA CHIESA DI SANTA CHIARA IL 10 LUGLIO 1948 - ESONERATO DAL SERVIZIO MILITARE NEL 1957 - SPOSATO NEL MUNICIPIO DI CAGLIARI IL 14 FEBBRAIO 1964 - NASCE LA FIGLIA GIULIA A CAGLIARI IL 6 GIUGNO 1964 - ISCRITTO AL P.C.I. DAL 1960 (TESSERA 1972 N. 731876) - INSEGNA DAL 1960 - INTERESSI PREVALENTI ARTE E POLITICA -

Fig. 4: Doppio ritratto di Mauro Staccioli nel 1972, in *MAURO STACCIOLI* 1972

[29] I cataloghi delle mostre precedenti riportavano puntigliosamente quelle cui l'artista aveva preso parte, anche le più secondarie. Nel giro di pochi anni questa mostra si sarebbe imposta come punto d'avvio della sua biografia d'artista, con una significativa censura del decennio precedente.

[30] Questo aspetto venne subito registrato da chi conosceva il percorso di Staccioli, come ad esempio Aurelio Natali: «Le sculture di Mauro Staccioli alla Galleria Toninelli appaiono al termine di una lunga pausa dentro la quale si è andato realizzando un complesso processo di revisione critica del precedente lavoro e la completa ristrutturazione dei suoi termini espressivi» (NATALI 1972).

[31] Nella prima sala erano esposte sei sculture: *Spazio occupato*, 1971, 25×60×60 cm, cemento e punta in ferro; *Piramide*, 1971, 55×50×50 cm, cemento e acciaio inox; *Senza titolo (barriera)*, 1971, tre elementi di 20×60×20 cm cadauno, cemento e barra angolare in ferro; *Sbarra inclinata*, 1972, 50×50×40 cm, cemento e barra angolare in ferro; *Senza titolo*, 1971, 200×40×40 cm, cemento e ferro (*MAURO STACCIOLI. GLI ANNI DI CEMENTO* 2012, pp. 73, 80-81, 86).

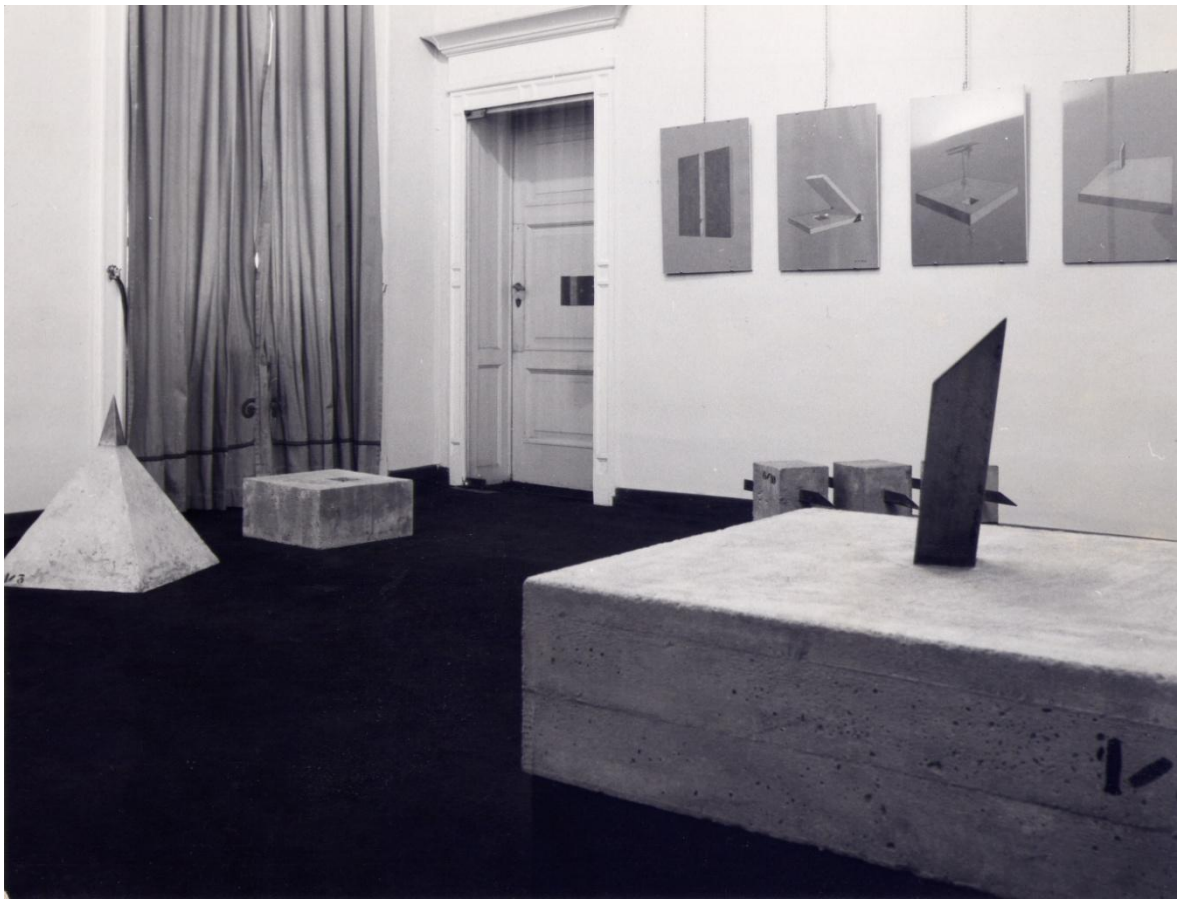


Fig. 5: Enrico Cattaneo, fotografia d'allestimento della prima sala alla Galleria Toninelli, aprile 1972, Milano. © Enrico Cattaneo. Courtesy Archivio Mauro Staccioli, Volterra

3. Sculture e disegni

Eseguite a penna e pastello su carta Ingres a grammatura spessa, queste eleganti tavole grafiche si riferiscono solo in parte ad alcune delle opere esposte; altre sembrano progetti di sculture non ancora realizzate. I tratti che definiscono le forme sono netti, precisi e isolano completamente le figure disegnate dallo sfondo neutro e privo di indicazioni spaziali, fatta eccezione per la linea dell'orizzonte (Fig. 6).

L'accostamento delle sculture a questo genere di opere grafiche ha, secondo chi scrive, un duplice significato. Se da una parte Staccioli intendeva esporre lavori che, per il formato contenuto e persino per l'eleganza formale, potessero incontrare con più facilità i gusti del visitatore, il reale valore di questa operazione risiede nel continuo gioco di corrispondenze che viene suggerito a chi percorre gli spazi della galleria: l'occhio di costui è infatti spinto a muoversi tra le sculture e la loro traduzione grafica, un contrappunto che stimola la messa a fuoco e la verifica della coerenza interna dell'opera attraverso differenti media.

La dialettica tra opera e disegno è stata uno dei nodi centrali della riflessione, sviluppatasi tra il 1969 e il 1970, sull'identità della scultura. Quando, il 28 marzo 1972, venne inaugurata la mostra di Staccioli alla Galleria Toninelli, la mostra *Progetto, intervento e verifica* era conclusa da soli nove giorni. Questa esposizione, ospitata tra febbraio e marzo nel Salone delle Cariatidi di Palazzo Reale a Milano, era stata un punto di svolta nella riflessione sul rapporto

tra la scultura e le metodologie progettuali a essa sottese[32]. I quattro scultori coinvolti, Nicola Carrino, Gianfranco Pardi, Giuseppe Spagnulo e Giuseppe Uncini, avevano elaborato un serrato dialogo tra il momento progettuale e la realizzazione concreta dell'opera. Tanto nel catalogo quanto nell'allestimento il disegno aveva infatti rivestito un'importanza fondamentale: dagli schizzi preliminari ai progetti esecutivi, tutte le fasi dell'elaborazione grafica dell'opera avevano assunto una posizione di primaria importanza e il visitatore aveva la possibilità di ricostruire tanto i principi compositivi delle sculture quanto le modifiche e i ripensamenti che ne avevano accompagnato la realizzazione (Fig. 7).

Staccioli tuttavia sfrutta l'accostamento tra disegno e opera in un modo differente rispetto alla dialettica scultura-progetto messa in atto nel Salone delle Cariatidi. Le tavole esposte alla Galleria Toninelli non sono disegni progettuali: mancano infatti di indicazioni relative a misure o materiali da impiegare. Questi fogli vanno piuttosto interpretati come disegni *d'après* delle opere o tavole derivate da progetti rimasti sulla carta. Piuttosto che fornire allo spettatore la chiave per l'officina creativa dello scultore, Staccioli preferisce suggerire una lettura specifica delle opere esposte: il tratto nero che separa tra loro le aree campite a pastello definisce l'immagine di un solido dominato da un'implacabile perfezione geometrica, smorzata solamente nel momento in cui l'occhio del visitatore si sposta dalle carte agli incidenti di superficie e alle imperfezioni delle sculture. Riportando l'attenzione dello spettatore sulla coerenza dei valori formali (in questo caso insistentemente grafici) delle opere, Staccioli sta segnando un confine tra il suo lavoro e le pratiche di assemblaggio di molti artisti a lui contemporanei (tra i quali Alighiero Boetti, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto e Giovanni Anselmo): un confine definito dalla progettazione e dall'elaborazione grafica della scultura.

Fig. 6: Mauro Staccioli, *Senza titolo*, 1971, 50×70 cm, penna e pastello su carta Ingres. Courtesy Archivio Mauro Staccioli, Volterra

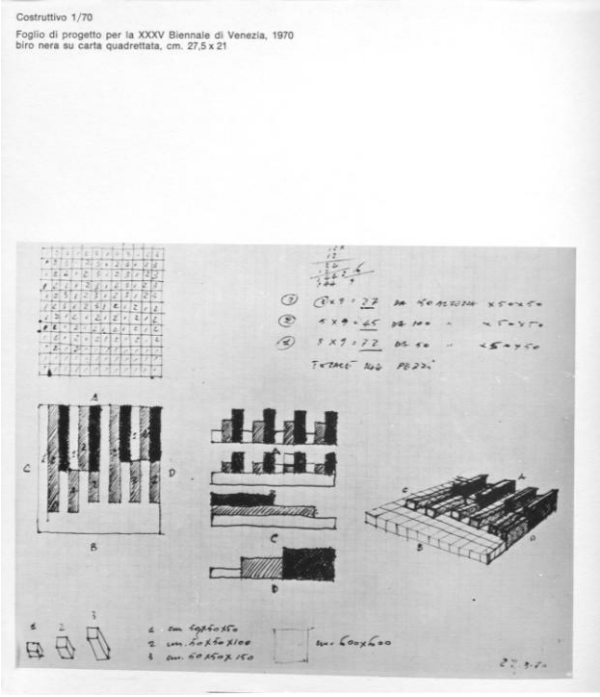


Fig. 7: Nicola Carrino, *Costruttivo 1/70*, 1970, in *PROGETTO, INTERVENTO E VERIFICA* 1972

[32] *PROGETTO, INTERVENTO E VERIFICA* 1972.

Figg. 8, 9: Enrico Cattaneo, fotografie dell'allestimento alla Galleria Toninelli (a sinistra la prima sala, a destra la seconda), aprile 1972, Milano. © Enrico Cattaneo. Courtesy Archivio Mauro Staccioli, Volterra

4. *Staccioli attraverso la fotografia: Enrico Cattaneo e Man Ray*

La seconda sala, introdotta da un *Senza titolo* del 1971 alto oltre due metri, segna un deciso cambiamento nel ritmo allestitivo della mostra. Questo ambiente era infatti occupato da quattro gruppi di sculture fuori scala inserite com'erano nello spazio della galleria, non diverso, per metratura, da un interno borghese[33]. Lo spettatore si muoveva ora tra blocchi di cemento irti di lame e di travi appuntite.

Il differente ritmo allestitivo tra la prima e la seconda sala è fedelmente testimoniato dal servizio fotografico di Enrico Cattaneo, effettuato nell'aprile del 1972[34] (Fig.8-9). Esistono delle significative differenze tra gli scatti dedicati alla prima sala e quelli dedicati alla seconda: innanzitutto il rullino è utilizzato in larga misura per il secondo ambiente (dei trentasei scatti totali, solamente sette documentano la prima stanza); l'aspetto che però distingue maggiormente le riproduzioni delle due sale è il rapporto che il fotografo instaura con le opere, e la conseguente scelta di una differente tipologia di scatto. Cattaneo ha impiegato

[33] I quattro gruppi di sculture sono: *Senza titolo (barriera)*, 1971, scultura singola di 250×84×22 cm, cemento e tubolari di ferro acuminati; *Senza titolo*, 1971, due elementi di 270×50×50 cm cadauno, cemento e barra in ferro; *Senza titolo*, 1972, tre elementi di 50×70×50 cm cadauno, cemento e barra angolare in ferro; *Anticarro*, 1971, tre elementi di 62×62×62 cm cadauno, cemento e barre angolari in ferro. Dai provini a contatto rinvenuti nell'Archivio del fotografo Enrico Cattaneo (inventario 35 mm, n. 2462) si deduce la presenza di due ulteriori opere, non visibili dalle fotografie dell'allestimento fino ad ora pubblicate e probabilmente collocate in un terzo ambiente: le due opere sono *Muro con gancio*, 1971, 200×100×16 cm, legno spatolato con intonaco cementizio e gancio di ferro, e probabilmente *Condizione barriera*, 1971, 270×100×34,5 cm, ferro verniciato nero.

[34] Nell'Archivio del fotografo è conservata una pagina di provini a contatto con i trentasei scatti realizzati alla Galleria Toninelli (inventario 35 mm, n. 2462).

inizialmente un'impostazione tipica della fotografia di architettura[35]: il punto di vista a media altezza favorisce l'ampiezza del campo ottico e la documentazione il più neutra possibile del maggior numero di sculture. Per il secondo ambiente viene invece abbandonata la staticità di questa impostazione per sperimentare inquadrature meno canoniche: l'approccio è in questo caso più reportagistico[36], sia per la presenza dell'artista in alcuni scatti, sia per la preferenza di punti di vista inusuali e di dettagli che spostano l'attenzione dalla documentazione delle opere alla descrizione dell'esperienza del fotografo in veste di spettatore. Questo cambiamento rispecchia il *modus operandi* che Roberto Del Grande ha identificato nella produzione di Cattaneo[37]: un fotografo che alla documentazione analitica dell'ambiente o dell'allestimento ha sempre preferito un approccio partecipato, che sia piuttosto una registrazione della propria esperienza con le opere.

Le fotografie dedicate alla seconda sala sembrano fermarsi sulla descrizione di un vero e proprio ambiente. È probabile che le discussioni intrattenute da Cattaneo con lo scultore lo avessero in qualche modo condizionato a leggere le opere più recenti come a un insieme coerente di elementi[38], spingendolo a documentare la mostra (almeno per quanto riguarda la seconda sala) non come una sequenza di sculture, ma fotografando le opere da punti di vista ravvicinati e ribassati in modo da enfatizzare una sensazione di incombenza e di immersione più adatta alla fotografia di *environment* che alla tradizionale documentazione di allestimento.

Il catalogo della mostra merita una particolare attenzione per le fotografie delle opere, in gran parte realizzate da Cattaneo[39]. Le sculture appaiono immerse in un ambiente illuminato in modo tale da far risaltare gli incidenti e le asperità materiche delle superfici, e i perentori scarti geometrici dei profili. La luce direzionale accentua i chiaroscuri con le lunghe ombre prodotte dagli elementi in ferro. Enfatizzando in questo modo la perentorietà geometrica e la qualità materica del lavoro di Staccioli, Cattaneo ne offre una lettura disturbante, in cui le sculture somigliano ad apparizioni minacciose, emerse dall'oscurità, capaci di respingere lo spettatore con le loro lame affilate.

Queste fotografie risultano ancora più significative se si tiene conto delle modalità con cui veniva abitualmente fotografata la scultura tra il 1970 e il 1972: lo spoglio di queste annate sulle principali riviste di settore[40] conferma la persistenza, per questa tipologia di scatti, di opere scontornate o fotografate su un fondo neutro e senza indicazioni spaziali[41]. Quando è

[35] VIVA 2016, p. 263.

[36] *Ibidem*.

[37] «Dapprima il fotografo sembra prendere le misure, analizzare lo spazio e le opere che lo riempiono. Passeggiando intorno alle sculture pare poi divertirsi a intessere fili immaginari che collegano le opere tra di loro, ma è un tessuto puramente visivo e nient'affatto analitico. Alla visione ravvicinata delle sculture, che indugia sulla qualità dei materiali […], si alternano visioni di insieme. Con l'andare degli scatti riusciamo a scorgere una logica narrativa che corrisponde ad una forma di fruizione dello spazio espositivo» (DEL GRANDE 2013-2014, pp. 186-187). Per ulteriore approfondimento delle modalità di lavoro di Enrico Cattaneo, cfr. DEL GRANDE 2012.

[38] In una testimonianza rilasciata allo scrivente il 16 novembre 2018, Cattaneo dichiara di aver frequentato l'artista fin dal momento del suo arrivo a Milano, all'inizio del 1970.

[39] *MAURO STACCIOLI* 1972b. Sono di Cattaneo le fotografie alle pp. 9, 11, 13, 15 e 17. Le tre riprodotte alle pp. 5 e 7, ambientate nello studio milanese dell'artista, sono state scattate da Staccioli stesso e fanno parte di un'unica campagna fotografica da collocarsi probabilmente nell'estate del 1971 (prima della mostra a Grenoble).

[40] Questa verifica è stata effettuata su «Domus», «NAC», «Casabella», «Flash Art» e «Art International».

[41] Le medesime caratteristiche sono state descritte da Denis Viva per la fotografia di scultura nella seconda metà degli anni Sessanta: «un oggetto scontornato, irrelato, stagliato su un fondo neutro, sotto una luce orientata oppure con qualche timido indizio ambientale: un paesaggio senza profondità di campo oppure un pavimento ed una parete che fungessero da sfondo, da pagina bianca, per la scultura» (VIVA 2016, p. 266).

utilizzata una luce direzionale[42] è raro che vengano raggiunti dei chiaroscuri così accentuati; la fotografia di sculture minimaliste è caratterizzata in genere da un uso più atmosferico dei mezzi toni, allo scopo di ridurre i contrasti luminosi e accentuare il dialogo tra opera e sfondo.

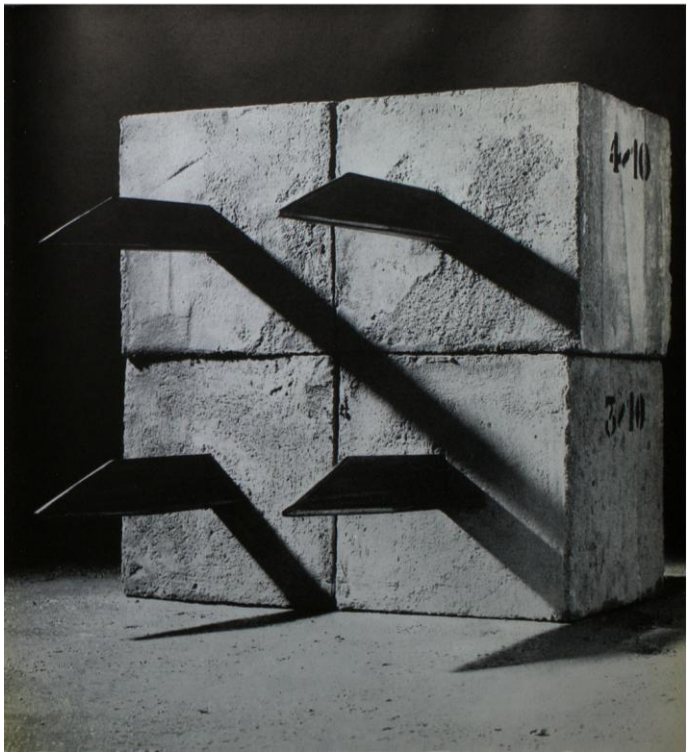


Fig. 10: Mauro Staccioli, *Cemento e ferro*, 1972, opera distrutta, foto Cattaneo, in *MAURO STACCIOLI* 1972

Fig. 11: Man Ray, *Oggetti d'affezione*, 1970, copertina con riproduzione del *Cadeau* del 1921

L'atmosfera ricercata dal fotografo in questi scatti sembra piuttosto confrontarsi con le letture fotografiche che Man Ray aveva dato dei propri ready-made nel volume *Oggetti d'affezione*, pubblicato da Einaudi nel 1970[43]. Affiancando la copertina del libro, sulla quale è riprodotto il *Cadeau* del 1921, a una delle fotografie di Cattaneo dedicate a Staccioli si può infatti verificare la somiglianza delle fotografie per il punto di vista, la fonte luminosa impiegata e gli effetti chiaroscurali prodotti (Fig. 10-11).

In quegli anni Man Ray stava vivendo un momento di particolare celebrità a Milano. Nel 1969 era stato protagonista di una personale allo Studio Marconi, ripresa fotograficamente dallo stesso Cattaneo; nel 1972 il gallerista Arturo Schwarz aveva fatto realizzare una serie di multipli dei suoi ready-made, compreso il *Cadeau*. Al fotografo americano era inoltre stata dedicata una grande mostra nell'estate del 1971, divisa tra gli ambienti della Galleria Milano, dello Studio Annunciata e della Galleria Schwarz. L'oggetto surrealista era stato il grande protagonista della rassegna *Metamorfosi dell'Oggetto* tenutasi a Palazzo Reale all'inizio del 1972. In quell'occasione le letture di Werner Haftmann e Jörn Merkert[44] identificarono questa tipologia

[42] Questo tipo di luce era usato con una certa frequenza nella fotografia di sculture materiche, in modo da enfatizzarne i valori di superficie (*SCULTORI ITALIANI CONTEMPORANEI* 1971). (Lo scrivente si riferisce alle fotografie delle sculture di Nino Cassani e Quinto Ghermandi).

[43] RAY 1970.

[44] All'epoca rispettivamente il direttore e il vicedirettore della Neue Nationalgalerie di Berlino.

di arte oggettuale con l'archetipo formale e concettuale tanto del Nouveau Réalisme quanto di tutte le avanguardie processuali che ne erano derivate, e vi avevano riconosciuto l'inizio della rottura di un rapporto unidirezionale tra opera e spettatore:

> Ritroviamo concetti analoghi nel movimento happening dell'inizio degli anni Sessanta e nell'attuale process-art. L'artista si fa istigatore e iniziatore di processi miranti ad una trasformazione totale della realtà esistente. Le azioni rivendicano un carattere di modello, permangono allo stato di schema, ma trasformano l'osservatore in partecipante […]. Visti in questa prospettiva i grandi spazi dischiusi dalla land-art o più semplicemente l'evasione delle arti dai musei, appaiono come tendenze nella medesima direzione[45].

Questa compresenza di sintesi formale e coinvolgimento dello spettatore era stata negli stessi mesi identificata dalle letture critiche anche nelle sculture di Staccioli. La recensione di Aurelio Natali scritta per la mostra alla Galleria Toninelli ci consegna il ritratto di un artista capace di coniugare una «tensione espressa senza mediazioni» e un «discorso più diretto, attivo [rispetto a un atteggiamento soltanto esistenziale], disposto a coinvolgere più gente […] di quanta ne possa contenere una galleria»[46]. In un contesto simile non doveva essere difficile, per un visitatore aggiornato sul dibattito in corso, notare il richiamo al mondo dada e surrealista nelle sculture di Staccioli: interpretabili dunque come oggetti potenzialmente manipolabili ma al tempo stesso respingenti e minacciosi.

Alla luce di questi dati la fotografia del *Cadeau* di Man Ray può essere stata un riferimento (consapevole o inconsapevole che sia) presente a Cattaneo negli scatti eseguiti per Staccioli[47]. Man Ray fotografo aiutava a tradurre tanto la carica espressiva e la tensione formale di queste sculture quanto le atmosfere disturbanti che esse evocavano.

Le fotografie pubblicate nel catalogo della mostra alla Galleria Toninelli hanno un'importanza particolare nel percorso dell'artista: è stata infatti l'ultima occasione in cui le sue sculture vennero riprodotte come oggetti stagliati su uno sfondo indefinito (secondo un'impostazione ancora legata alla tipologia della fotografia di scultura). A partire dalla mostra *Mauro Staccioli. Sculture in città*, tenutasi nell'agosto del 1972 per le strade di Volterra e curata da Crispolti[48], tutte le fotografie dedicate da Cattaneo alle opere di Staccioli avrebbero avuto come sfondo specifiche ambientazioni in scenari urbani o naturali. In questa occasione si sarebbe infatti definito il durevole legame dell'artista con una dimensione ambientale e monumentale della scultura. Le fotografie delle opere nel catalogo della Galleria Toninelli non vennero mai più ripubblicate, né nei cataloghi del tempo né nelle pubblicazioni recenti[49] . L'immagine che lo scultore voleva dare dei propri lavori non corrispondeva più infatti alla dimensione oggettuale (insieme coinvolgente e destabilizzante) appena descritta: Staccioli era ormai interessato alla valorizzazione di una più stretta sinergia tra la scultura e l'ambiente nel quale questa sarebbe stata inserita.

---

[45] MERKERT 1972, pp. 86-87.

[46] NATALI 1972.

[47] I due fotografi si conoscevano di persona e Cattaneo già nei primi anni Settanta stava riflettendo sulle operazioni di Man Ray per alcune sperimentazioni di fotografia artistica (DEL GRANDE 2013-2014, pp. 163-165).

[48] *MAURO STACCIOLI. SCULTURE IN CITTÀ* 1972.

[49] Cfr. *supra* nota 1.

BIBLIOGRAFIA

AMORE MIO 1970
Amore mio, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

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

ARTE POVERA - IM SPAZIO 1967
Arte Povera - Im Spazio, Catalogo della mostra, a cura di G. Celant, Genova, 1967.

BANDINI 1973
M. BANDINI, *Giovanni Anselmo. Intervista (Torino, dicembre 1972)*, «NAC», n.s., 3, 1973, p. 4 (consultabile online http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

BELLONI 2015
F. BELLONI, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, Roma 2015.

CELANT 1967
G. CELANT, *Arte Povera*, «D'Ars», 38-39, 1967, pp. 133-135.

CELANT 1968a
G. CELANT, *Arte Povera*, in *LA POVERTÀ DELL'ARTE* 1968, pp.n.nn.

CELANT 1968b
G. CELANT, *Giovane scultura italiana*, «Casabella», 322, 1968, pp. 46-48.

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

GIANNI COLOMBO 1970
Gianni Colombo, Catalogo della mostra, Studio Marconi, Milano, 1970

CONCEPTUAL ART, ARTE POVERA, LAND ART 1970
Conceptual art, Arte povera, Land art, Catalogo della mostra, a cura di Germano Celant, Galleria Civica d'Arte Moderna, torino, 1970.

CRISPOLTI 1981
E.CRISPOLTI, *Mauro Staccioli. Il segno come scultura*, Catalogo della mostra, con un dialogo a cura di Manuela Crescentini e note di lavoro di Mauro Staccioli, Macerata 1981.

CRISPOLTI 2018
E. CRISPOLTI, *Ricordo di Mauro Staccioli. Un dialogo critico lungo oltre quarant'anni*, «La Biblioteca di via Senato», 2, 2018, pp. 33-36.

DEL GRANDE 2012
R. DEL GRANDE, *Su Enrico Cattaneo. Casi di studio dall'archivio di un fotografo d'arte milanese, 1960-1970*, «Studi di Memofonte», 9, 2012, pp. 3-37.

DEL GRANDE 2013-2014
R. DEL GRANDE, *L'immagine dell'arte a Milano negli anni Sessanta. L'archivio del fotografo d'arte Enrico Cattaneo tra il 1969 e il 1970*, Tesi di Dottorato in Storia dell'Arte, Università degli Studi di Udine, A.A. 2013-2014.

DEL GUERCIO 1968
A. DEL GUERCIO, *Minimal art e immagini massimali*, in *LA POVERTÀ DELL'ARTE* 1968, pp.n.nn.

FERGONZI 1996
F. FERGONZI, *Lessicalità visiva dell'italiano. La critica dell'arte contemporanea 1945-1960*, I-II, Pisa 1996.

GIACOBBE 2009
L. GIACOBBE, *Minimalismo americano e arte italiana delle «Nuove Strutture» alla XXXIV Biennale d'arte di Venezia*, «Ricerche di storia dell'arte», 98, 2009, pp. 23-35.

INTOX 1971
Intox, Catalogo della mostra, Maison de la Culture, Grenoble, 1971.

LA POVERTÀ DELL'ARTE 1968
La povertà dell'arte, «Quaderni de' Foscherari», 1, 1968.

LOERS 2000
V. LOERS, *Mauro Staccioli. Works 1969-1999*, Milano 2000.

MAURO STACCIOLI 1965
Mauro Staccioli, Catalogo della mostra, Venezia 1965.

MAURO STACCIOLI 1972a
Mauro Staccioli, Catalogo della mostra, Galleria Inquadrature "33", Firenze, 1972.

MAURO STACCIOLI 1972b
Mauro Staccioli, Catalogo della mostra, Galleria Toninelli Arte Moderna, Milano 1972.

MAURO STACCIOLI. GLI ANNI DI CEMENTO 2012
Mauro Staccioli. Gli anni di cemento 1968-1982, Catalogo della mostra, a cura di A. Alibrandi, S. Santini, Firenze 2012.

MAURO STACCIOLI. IDEA 2000
Mauro Staccioli. Idea dell'oggetto dell'idea, a cura di F. Tedeschi, Milano 2000.

MAURO STACCIOLI. SCULTURE IN CITTÀ 1972
Mauro Staccioli. Sculture in città, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Volterra 1972.

MAURO STACCIOLI. VOLTERRA 2009
Mauro Staccioli. Volterra 1972-2009. Luoghi d'esperienza, Catalogo della mostra, a cura di M. Bazzini, testi di M. Bazzini, M. Bignardi, M.L. Gelmini, E. Crispolti, G. Dorfles, Bologna 2009.

MERKERT 1972
J. MERKERT, *Il dadaismo e l'oggetto*, in *Metamorfosi dell'Oggetto*, Catalogo della mostra, introduzione di W. Haftmann, Milano 1972, pp. 64-87.

MORRIS 1966
R. MORRIS, *Notes on Sculpture, Part 2*, «Artforum», 2, 1966, pp. 20-23.

NATALI 1972
A. NATALI, *Mauro Staccioli*, «NAC», 5, 1972, p. 21 (consultabile online http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php).

PASCALI 1970
Pascali, Catalogo della mostra, Galleria Jolas, Milano, 1970

PIACENTINO 1970
Piacentino 1970, Catalogo della mostra, Galleria Toselli, Milano, 1970.

PISTOLETTO 1970
Pistoletto, Catalogo della mostra, con testo di Tommaso Trini, Galleria dell'Ariete, Milano, 1970

PROGETTO, INTERVENTO E VERIFICA 1972
Progetto, intervento e verifica. Scultura di Carrino, Pardi, Spagnulo, Uncini, Catalogo della mostra, introduzione di R. Sanesi, Milano 1972.

QU'EST-CE QUE LA SCULPTURE MODERNE? 1986
Qu'est-ce que la sculpture moderne?, Catalogo della mostra, a cura di M. Rowell, Parigi 1986.

RAY 1970
M. RAY, *Oggetti d'affezione*, con una nota di P. Fossati, Torino 1970.

SCULTORI ITALIANI CONTEMPORANEI 1971
Scultori italiani contemporanei, Catalogo della mostra, a cura della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, Milano 1971.

VIVA 2016
D. VIVA, *L'immagine dello spazio. Dal 1967 a ritroso: fotografie di ambienti e installazioni sulle riviste d'arte italiane*, in *Diffondere la cultura visiva. L'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni*, a cura di G. Bacci, D. Lacagnina, V. Pesce, D. Viva, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. 5, 8/2, 2016, pp. 567-587.

VOLTERRA 73 1973
Volterra 73. Sculture Ambientazioni Visualizzazioni Progettazione per l'alabastro Problemi del centro storico, Catalogo della mostra, a cura di E. Crispolti, Firenze 1973.

ABSTRACT

L'articolo è dedicato all'analisi della prima mostra personale milanese di Mauro Staccioli, tenutasi alla Galleria Toninelli Arte Moderna nel marzo 1972. Prendendo avvio dall'arrivo dello scultore a Milano nel febbraio 1970, si ripercorrono le principali esposizioni che lo vedono coinvolto fino all'apertura della mostra da Toninelli, con una particolare attenzione al rapporto con l'Arte Povera, affrontato sia a livello visivo che testuale. Dopo aver ricostruito le particolari dinamiche nelle quali è nata questa mostra, ne viene approfondito il peso e il significato rispetto al percorso di Staccioli. Il primo snodo su cui è imperniata l'analisi di questa occasione espositiva è il rapporto tra opera e disegno, affrontato in dialogo con l'elaborazione di un nuovo rapporto tra scultura e progetto portato avanti da numerosi artisti nella Milano dei primi anni Settanta. L'altro aspetto approfondito è il rapporto privilegiato tra il fotografo Enrico Cattaneo e le sculture di Staccioli. Attraverso le fotografie degli ambienti della Galleria Toninelli e delle singole opere esposte, si riflette da un lato sulle strategie d'immagine messe in campo dall'artista nella presentazione del proprio lavoro; dall'altro sui cortocircuiti visivi che possono aver condotto Cattaneo a recuperare le fotografie dei ready-made di Man Ray come riferimento tecnico e interpretativo per fornire una specifica lettura delle sculture di Staccioli.

The paper analyzes the first solo exhibition of Mauro Staccioli in Milan, at the Toninelli Arte Moderna Gallery in March 1972. It starts from the sculptor's arrival in Milan in February 1970; it continues analyzing the main exhibitions to which Staccioli took part until the show at Toninelli's Gallery. Specific attention is given to the comparison with Arte Povera, from both a visual and a textual point of view. After a reconstruction of the background of this show, the essay investigates its importance and meaning in relation to Staccioli's path. The first point of this section concerns the bond between sculpture and drawing, studied in relation with the elaboration of a new connection between works and their projects conducted by many artists in Milan around 1970-1972. The other main issue is the privileged partnership between the photographer Enrico Cattaneo and Staccioli's sculptures. Through the photos of both the rooms of Toninelli's Gallery and the single sculptures, this paper analyzes on one side the artist's image strategy in presenting his works; on the other side it searches for the visual references that could have driven Cattaneo to rediscover the photographs of Man Ray's ready-mades as a technical and interpretative key to represent Staccioli's sculptures.