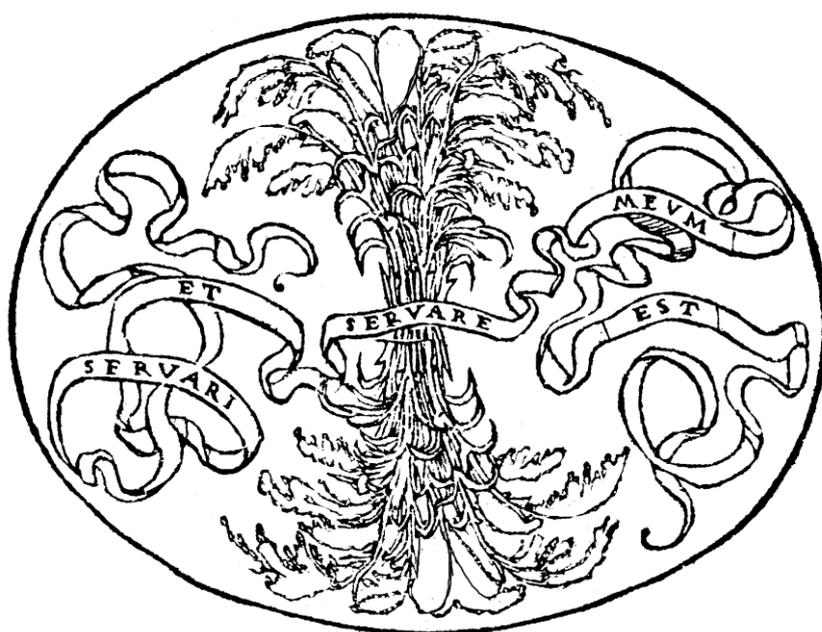


STUDI
DI
MEMOFONTE

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 |

LA FINZIONE DELL'ESORDIO: SANDRO CHIA ALLA GALLERIA LA SALITA, ROMA 1971

Premessa

Esemplare per metodo, il catalogo ragionato di Giulio Paolini si apre con una scrupolosa precisazione della sua curatrice Maddalena Disch:

Il catalogo prende avvio con *Disegno geometrico*, realizzato nella seconda metà del 1960 e considerato da Paolini come l'autentico *incipit* della sua carriera artistica – i pochi lavori realizzati prima di questa data, oggi dispersi, sono ritenuti dall'artista sperimentazioni o prove anteriori alla consapevolezza della sua vocazione¹.

L'arte del Novecento ci ha abituato a simili espunzioni. Quasi sempre, a farne le spese sono state le prove giovanili di un artista – e non solo per la loro plausibile immaturità. Da quando, infatti, le carriere artistiche hanno cominciato a essere ordinate e documentate, tramandate da puntuali curricula e appendici fotografiche, il problema dei propri esordi si è presentato agli artisti in tutta la sua chiarezza. L'opera prima (o la prima esposizione) è divenuta un momento cruciale per la loro autodefinizione, essendo il punto d'avvio di due processi interrelati: da un lato, l'istituzione del proprio canone; dall'altro, l'occultamento – o, viceversa, l'indicazione – della propria genealogia. Quello che nelle biografie d'artista era stato il *topos* della 'scoperta del talento'², intesa come la precoce rivelazione di una abilità tecnica innata, divina, priva d'ogni apprendistato, si è venuto via via sostituendo, nell'età contemporanea, con una forma di introito che è destinato a possedere, sotto ogni aspetto, un valore programmatico. Non sono soltanto i tempi a essere mutati – nel Trecento o nel Quattrocento la vocazione artistica viene dalla natura e si rivela al cospetto di essa, nel Novecento, invece, avviene con una premonizione fortuita o col prestigio curricolare di un debutto –, ma le ragioni stesse che individuano, quasi sempre *a posteriori*, il momento incoativo di una carriera. Oscurare i propri modelli formativi o ripudiare gli errori di gioventù, infatti, può non essere la ragione più profonda di simili rimozioni, come il caso di Paolini sembra attestare. Quest'ultimo, anzi, suggerisce come l'esigenza di conferirsi un inizio, un'origine operativa, risponda nell'arte contemporanea a istanze poetiche prima ancora che agiografiche. L'*incipit* scelto da Paolini, pur restando il racconto di una profezia, com'era per le biografie artistiche del passato, è innanzitutto la risposta a tre esigenze distinte e connesse: la designazione di un ruolo per l'artista, in un'epoca dove non sono più sufficienti né le competenze tecniche né le patenti accademiche; la delimitazione di una poetica coerente, che redima ciò che spesso è stato un erratico procedere delle ricerche; e, infine, il riscatto della propria giovinezza, riconoscendo in essa una precoce consapevolezza o i prodromi – mai disattesi – della maturità.

Un tale problema, il problema dei propri esordi appunto, si era posto alla generazione di Paolini con un'evidenza fino ad allora inedita. Tutto un fronte di artisti si era trovato, in quegli anni, dinanzi alla questione di non ricadere nella retorica del debutto, presentandolo nelle forme ingenuie dello spontaneismo romantico o del culto dell'originalità. Ad avere questa incombenza era stata, perlopiù, una linea di ricerca metalinguistica. Per coloro che, infatti, intendevano l'arte come una forma di indagine autoriflessiva o come una costante tensione con le fonti e i modelli del passato³ lo schema avanguardista della novità non era certo più

¹ Nel suo ambito cronologico il catalogo è tra i migliori per rigore filologico (DISCH 2008, I, p. 41).

² Due classici sul tema sono KRIS 1967, pp. 58-78, e KRIS-KURZ 1980.

³ Una mostra e un testo di Paolini del 1968, capitali in tal senso, sono stati chiariti in FERGONZI 2016.

sostenibile, nemmeno quando si trattava dell'abbrivio. L'arte italiana, fra anni Sessanta e Settanta, offre un'abbondante casistica di esordi a taglio, per così dire, 'metalinguistico'. Oltre a Paolini c'erano stati gli ermetici riferimenti a Marcel Duchamp, da cui aveva preso avvio Vettor Pisani⁴, le narcisistiche immedesimazioni di Salvo⁵ e i decadenti *tableaux vivants* di Luigi Ontani⁶, fino ad arrivare alla generazione dei futuri pittori postmoderni, con gli inizi performativi di Alberto Abate⁷ o quelli – di cui ci occuperemo in questo articolo – di Sandro Chia. Avendo come oggetto il funzionamento stesso del linguaggio artistico o l'intertesto storico che lo fondava, tutti questi artisti dovevano in qualche misura conferire al proprio atto originario una prospettiva dalle conseguenze più calcolate. In nessun modo il prologo poteva essere congedato, una volta raggiunta la maturità, con quell'atteggiamento autoindulgente o imbarazzato che si riserva alle fasi più tentennanti e confuse della giovinezza: esso doveva invece corrispondere al momento esatto di edificazione delle proprie fondamenta, in una coerenza che saldava metodi e poetiche.

Per chiarire ciò che qui si intende, torniamo sull'esempio iniziale di Paolini e della sua prima opera riconosciuta, ossia *Disegno geometrico* (Fig. 1)⁸. Realizzata nel 1960, la tela è accostabile ad altri suoi quadri del periodo dal simile carattere autoriflessivo, tesi a indagare i supporti stessi della pittura e le operazioni preliminari che la istituiscono⁹. *Disegno geometrico* possiede, però, rispetto a questo gruppo di opere, una primazia che è anche concettuale: essa raffigura una serie di linee e archetti che, nel disegno tecnico, servono alla preparazione del foglio bianco, ovvero alla sua squadratura. Si tratta di un metodo geometrico, appunto, che consente di tracciare, ai bordi del foglio, una cornice che delimita formalmente la superficie di azione di chi disegna o il campo entro cui avverrà la rappresentazione. Nella sua estrema essenzialità quest'opera consente a Paolini di 'prendere la parola', di individuare l'*incipit* del proprio percorso in un'immagine che si dà, allo stesso tempo, come potenziale e incoativa. *Disegno geometrico* è destinata a essere un esordio poiché essa è sia un avvio operativo, valido per qualsiasi immagine, sia una dichiarazione d'intenti circa l'interesse metalinguistico che sarà – ed effettivamente è stato – dell'artista. Essa è qualcosa di più del compimento del proprio proposito (una corrispondenza tra quanto ci si è prefissato e quanto è poi avvenuto resta essenziale per riconoscere un esordio come tale): è un'opera che delimita mentre annuncia, prepara tanto quanto riassume. Si pone come gesto operativo che dà avvio sia al campo convenzionale della rappresentazione sia all'intera carriera dell'artista. Ogni opera di Paolini che l'abbia succeduta, per così dire, può essere allora letta come una variante di quest'ultima o come uno dei molteplici esiti che essa racchiudeva *in potentia*. *Disegno geometrico* manifesta così una doppia proprietà che la qualifica come esordio: essa è la visualizzazione stessa di un inizio e di ciò che esso racchiude, ossia la rivelazione di un'inesauribile potenzialità a venire.

1. Gli esordi di Sandro Chia

Se, nel caso di Giulio Paolini, la questione dell'esordio si risolve nel momento, deliberato quanto trasparente, della ricostruzione filologica, in una sorta di aferesi documentaria dettata dalle ragioni della poetica, vi sono stati altri casi in cui l'inizio è venuto a coincidere con un'oculata finzione; una finzione che ha rimosso nell'atto stesso in cui ha dato

⁴ LANCIONI 1998, pp. 43-44; VETTOR PISANI: *EROICA/ANTIEROICA* 2016.

⁵ SALVO 2007.

⁶ MECUGNI 2011.

⁷ Anche Abate era partito da rimandi duchampiani, inscenando una partita di scacchi (LANCIONI 1998, p. 50).

⁸ DISCH 2008, I, p. 49, scheda n. 1; II, pp. 869-871.

⁹ Al XII Premio Lissone del 1961 Paolini espose un *Senza titolo* di simile spirito riduzionista e metapittorico che attesta le sue precoci ricerche in quella direzione (DISCH 2008, I, pp. 54-55, scheda n. 10; II, pp. 872-873). Sull'opera cfr. il libro, di prossima pubblicazione, ad essa dedicato: BELLONI 2019.

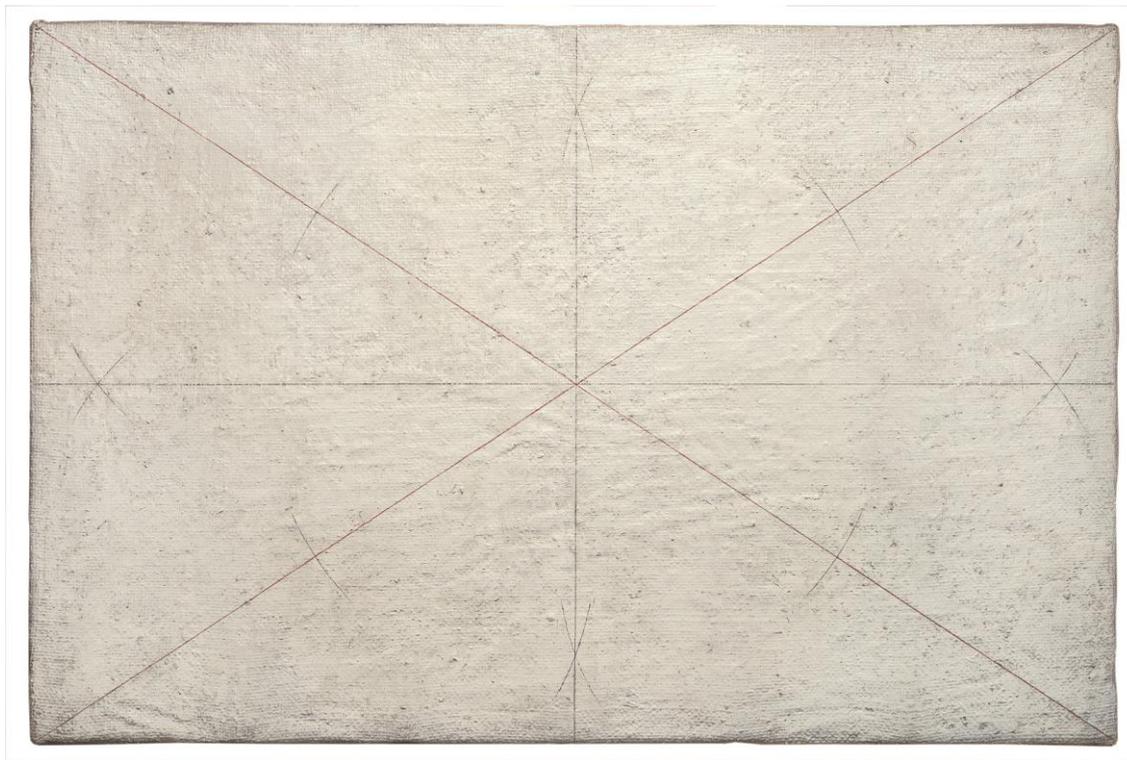


Fig. 1: Giulio Paolini, *Disegno geometrico*, 1960, 10×60 cm, tempera e inchiostro su tela, Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino © Giulio Paolini. Foto Mario Sarotto. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

avvio. Un esempio di tal genere è proprio quello di Sandro Chia. Com'è noto, infatti, egli debuttò ufficialmente nell'aprile del 1971, con una mostra intitolata *L'ombra e il suo doppio*, presso la Galleria La Salita di Roma¹⁰. Secondo la versione corrente, accreditata da varie interviste e numerose biografie, Chia era giunto nella Capitale qualche mese prima, dopo un periodo formativo nella sua città d'origine, Firenze¹¹. Fresco di diploma, si era rivolto a Gian Tomaso Liverani, il direttore de La Salita, conscio della fama di scopritore di talenti che lo circondava¹² – presso la sua galleria avevano già esordito, a quella data, Tano Festa, Richard Serra, Vettor Pisani e lo stesso Paolini¹³. La personale, da subito indicata come il suo debutto¹⁴, era in realtà una piccola palingenesi, se non un vero e proprio cambio di identità. Sandro Chia, infatti, era soltanto uno pseudonimo che celava un'attività espositiva cominciata già nel 1967, sotto il vero nome anagrafico di Alessandro Coticchia. Di tale pregresso, tuttavia, egli aveva cancellato ogni traccia appena giunto a Roma, riformulando totalmente il suo curriculum¹⁵.

¹⁰ Per una prima ricostruzione della mostra cfr. LANCIONI 1995, p. 40, e LANCIONI 1998, pp. 45-46.

¹¹ Questa ricostruzione biografica, avallata da numerose interviste, fu ufficializzata con MANTURA 1988b, p. 82; e ancora oggi costituisce la versione fornita dallo stesso artista, come si ascolta nella fondamentale intervista che ricostruisce la sua carriera durante gli anni Settanta, realizzata per un ciclo di incontri della Quadriennale di Roma, curato da Daniela Lancioni e intitolato *L'arte negli anni '70. Le parole e le immagini* (SANDRO CHIA 2012).

¹² È lo stesso artista a ricordarlo ancora in SANDRO CHIA 2012.

¹³ Cfr. LANCIONI 1998, pp. 28, 34, 38, 43-45.

¹⁴ Sin dall'unica recensione nota della mostra si parla di «Prima mostra personale di Sandro Chia» (SANDRO CHIA 1971).

¹⁵ Esistono due curricula che, se comparati, testimoniano questa rimozione. Il primo, del tutto sconosciuto, apparve prima della mostra a La Salita (ALESSANDRO COTICCHIA 1970). Il secondo, invece, apparve dopo questo finto esordio ed elideva l'intero periodo fiorentino, come si evince dal catalogo del Premio Bolaffi 1973, in cui l'artista fu segnalato dal critico Giovanni Carandente (CHIA 1973, p. 56).

Le ragioni di questa omissione, che perdura ancora oggi, sono quantomeno duplici. La prima di esse deriva da quanto accadde in seguito, quando Chia fu incluso dal critico Achille Bonito Oliva nella fortunata Transavanguardia, al principio degli anni Ottanta¹⁶. Entrato a far parte di un 'proditorio' nucleo di giovani pittori neofigurativi (gli altri erano Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Mimmo Paladino) che aveva ripudiato i linguaggi effimeri e 'de-materializzati' dell'Arte Concettuale e dell'Arte Povera, egli si trovò davanti a un ingombrante trascorso. A differenza di simili tendenze, emerse in altri contesti nazionali – si pensi, ad esempio, a pittori tedeschi come Anselm Kiefer –, i transavanguardisti non potevano vantare una carriera altrettanto integerrima. Essi non erano stati sin dagli esordi dei pittori, ma si erano piuttosto avvicinati a questo medium tradizionale dopo aver sperimentato i più disparati mezzi in voga negli anni Settanta¹⁷. Le performance, le installazioni e, soprattutto, le fotografie che i transavanguardisti avevano realizzato prima della loro svolta pittorica del 1977-1978 finirono così per essere tralasciate dai cataloghi e dalle monografie posteriori a questa data. Nella narrazione critica, che enfatizzava gli antagonismi e accentuava le proprie tesi filopittoriche, i loro esordi 'concettuali' non trovarono cioè un'adeguata collocazione, nemmeno se intesi come una benefica anticamera della pittura. Il loro destino fu, pertanto, quello di essere semplicemente non documentati fino a una fase abbastanza recente, quando un clima più pacificato e pluralista ha stimolato la riscoperta di questo periodo giovanile¹⁸.

La brusca metamorfosi che subì la carriera di questi artisti, ad ogni modo, non è sufficiente a chiarire perché *L'ombra e il suo doppio* sia stata comunque indicata da Chia come il suo debutto espositivo. Un secondo ordine di ragioni dovette intervenire. La sua 'rinascita', sotto pseudonimo, non soltanto gli consentì un'operazione abbastanza comprensibile (quella di occultare la sua fase giovanile, da lui forse ritenuta debole e confusa), ma gli diede anche la possibilità di conferirsi un'origine programmatica, un avvio profetico ed emblematico. Lo testimonia il fatto che le riproduzioni de *L'ombra e il suo doppio* furono le uniche ad aggirare l'autocensura con la quale Chia bonificò, retroattivamente, la sua carriera da tutti i trascorsi concettuali¹⁹. Detto altrimenti, *L'ombra e il suo doppio* sopravvisse a due rimozioni incrociate: da un punto di vista curricolare, essa rinnegò l'intero periodo fiorentino che l'aveva preceduta, divenendo la prima voce del suo elenco d'esposizioni; da un punto di vista documentario, invece, essa rimase l'unica testimonianza della sua fase concettuale, che andava grossomodo dal 1971 al 1975-1976, quando – a detta dello stesso Chia – egli si era riavvicinato dapprima al disegno e poi alla pittura²⁰.

Da quanto abbiamo potuto appurare, dopo la svolta pittorica le occorrenze fotografiche della mostra a La Salita furono almeno tre (altre riproduzioni, di cui daremo conto in seguito, apparvero invece senza la volontà dell'artista). Le prime due riguardano la medesima immagine in cui è possibile osservare due ombre proiettate su quattro tele bianche: nella scena l'artista accovacciato impugna una matita, mimando la tracciatura del profilo di un'altra ombra, quella

¹⁶ Per una panoramica su questa tendenza: *TRANSVANGUARDIA* 2002; BELLONI 2008; *LA TRANSVANGUARDIA ITALIANA* 2011.

¹⁷ Per gli esordi di questi artisti rimando a *VIVA* 2007-2008 e *VIVA* 2009. Per quanto riguarda la produzione di alcuni di loro durante gli anni Settanta cfr. anche ALTAMIRA 1993; CASERO 2012; *VIVA* 2013; CASERO 2015.

¹⁸ La fase giovanile di questi artisti è stata documentata solo a partire da monografie recenti, pubblicate in occasioni espositive o su iniziativa degli artisti stessi (*SANDRO CHIA* 1988; *SANDRO CHIA* 1997; SALLIS-ECCHER 2001; AMMANN 2007; CELANT 2017).

¹⁹ A parte le eccezioni riportate nella nota precedente (*SANDRO CHIA* 1988, 1997), tutta la produzione di Chia antecedente al suo ritorno alla pittura scomparve dalle sue monografie. Si prenda come esempio il suo primo catalogo a taglio retrospettivo (*SANDRO CHIA* 1983).

²⁰ Le prime opere pittoriche di Chia, visibili nei suoi cataloghi, non datano mai oltre il biennio 1975-1976 (cfr. *SANDRO CHIA* 1980, pp.n.n.; *SANDRO CHIA* 1983, pp. 16, 155; *SANDRO CHIA* 1997, pp. 48-49). L'unica eccezione è un olio su tela, intitolato *Non sono che l'anello...*, datato al 1974: *SANDRO CHIA* 1980, numero 37, p.n.n. Tale tesi viene suffragata dallo stesso artista in alcune dichiarazioni (MANTURA 1988a, p. 7; CHIA/DI CORATO 1997, p. 10).

di un volatile. Tralasciando la patente allusione al mito di Butade – di cui disquisiremo più avanti – questa foto apparve in due distinte occasioni. La prima fu un libro d'artista, pubblicato nel 1978, che dava testimonianza della transizione di Chia dall'installazione al disegno e in cui l'immagine fu accompagnata da alcuni versi (Fig. 2)²¹. La seconda, invece, fu il catalogo di una collettiva, già in clima di Transavanguardia²². In ciascuna fattispecie la riproduzione era l'unica fotografia anteriore al 1975²³. La terza occorrenza de *L'ombra e il suo doppio* risale, invece, alla fine degli anni Ottanta, quando una documentata ricostruzione di Bruno Mantura rese noti, per la prima volta, alcuni materiali fotografici presenti nell'archivio Liverani e inerenti al periodo più concettuale dell'artista²⁴. Tale catalogo è ancora oggi il solo, se si escludono le pubblicazioni non riconducibili all'iniziativa di Chia, che offra un'appendice fotografica su alcune installazioni del periodo 1971-1975²⁵. Fra i minimali riprodotti in quell'occasione la mostra fu rappresentata da uno scatto, simile a quello già menzionato, in cui l'artista era stavolta alle prese con l'ombra di un profilo floreale. Questa riproduzione, ricavata da quella che era con ogni probabilità la cartolina di invito alla mostra (Fig. 3), non faceva che ribadire l'allusione alla celebre leggenda pliniana sulle origini della pittura²⁶.

Il piano mitologico che emerge dalla messinscena di queste fotografie è utile anche a comprendere il motivo della loro fortuna nel canone dell'artista. Richiamandosi al mito originante della figlia di Butade, *L'ombra e il suo doppio* era una mostra che, sebbene risentisse di un certo ascendente concettuale, consentiva a posteriori di poter fondare tutta la carriera pittorica di Chia su un gesto iniziale di carattere metapittorico. L'autonarrazione che quel prologo legittimava divenne allora quella di un artista che, nonostante l'aperta ostilità verso la pittura di molte neoavanguardie dell'epoca, aveva principiato la sua opera senza rinunciare agli strumenti del fare pittorico, riabilitandoli però all'interno di un impianto metalinguistico e installativo²⁷. D'un sol colpo, insomma, *L'ombra e il suo doppio* si ergeva nel percorso artistico di Chia come la prova di una vocazione precoce ma intempestiva, come il presentimento di un mestiere che sarebbe arrivato soltanto più tardi: una rappresentazione del principio di quello stesso mestiere che sovrapponeva due modi di raccontare le origini, quello del mito e quello autobiografico.

2. *L'ombra e il suo doppio: documentazione e allestimento*

In una vicenda in cui la simulazione autobiografica contamina l'attendibilità dei documenti sarà bene ripartire da qualche certezza filologica. *L'ombra e il suo doppio* – il titolo è attestato dalla cartolina della mostra (Fig. 3)²⁸ – si era tenuta presso la sede di via Gregoriana 5, dove Liverani aveva trasferito la sua attività nella primavera del 1967²⁹, al primo piano di un

²¹ «L'ombra è nulla / Un nulla che dava da fare / Il frammento è un frammento di nulla / Un nulla da fare / MA VIVIDO E A TRE DIMENSIONI!* / *Ulteriori pitture aiuteranno a localizzarlo. Aprile 1971» (CHIA 1978, p.n.n.).

²² EGONAVIGATIO 1980, p.n.n.

²³ Le immagini de *L'ombra e il suo doppio* erano le uniche ante 1976, tranne una *Senza titolo* datata erroneamente al 1973 (*ivi*, p.n.n.), ma ascrivibile al 1975 se comparata con l'identica iconografia dell'opera *Applicazione razionale* (1975), pubblicata in BONITO OLIVA 1976, p. 117. Anche nel libro d'artista non v'erano, ad eccezione di questa, opere datate prima del 1975 (CHIA 1978).

²⁴ Cfr. MANTURA 1988b, pp. 82-86.

²⁵ Non appare un caso che la medesima biografia sia stata riproposta in altri cataloghi priva, però, delle fotografie del periodo più concettuale dell'artista (cfr., ad esempio, BIOGRAFIA 1991).

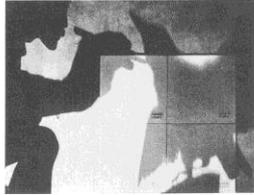
²⁶ PLIN., *Naturalis Historia*, XXXV, 151.

²⁷ Questa la tesi sostenuta dallo stesso artista nell'intervista SANDRO CHIA 2012.

²⁸ Difficile comprendere se questo cartoncino, che annuncia la data e reca un'immagine di Chia davanti all'opera già installata in galleria, sia da ritenere un invito o una cartolina disponibile in sala per i visitatori.

²⁹ LANCIONI 1998, p. 39.

L'ombra è nulla
Un nulla che dava da fare
Il frammento è un frammento di nulla
Un nulla da fare
MA VIVIDO E A TRE DIMENSIONI! *



* Ulteriori pitture aiuteranno a localizzarlo. Aprile 1971

Fig. 2: Una pagina con la riproduzione de *L'ombra e il suo doppio*, in CHIA 1978



Fig. 3: Cartolina di invito [?] alla mostra di Sandro Chia, *L'ombra e il suo doppio*, Galleria La Salita, Roma 1971

edificio che già ospitava una facoltosa galleria³⁰. La data d'inaugurazione era stata il 16 aprile³¹ e quella di chiusura il 5 maggio, com'è attestato da un breve annuncio³² e dalla datazione sulle opere, apposta da Chia a conclusione dell'evento³³. La mostra si era ben inserita nella programmazione neoavanguardista de La Salita, volta a dare spazio a linguaggi sperimentali e giovani esordienti³⁴. La personale di Chia, infatti, giungeva dopo le due di Ferruccio De Filippi e Giulio Paolini, ed era seguita da quella dell'artista francese Gérard Titus-Carmel e da una collaborazione tra Vettor Pisani e Michelangelo Pistoletto³⁵.

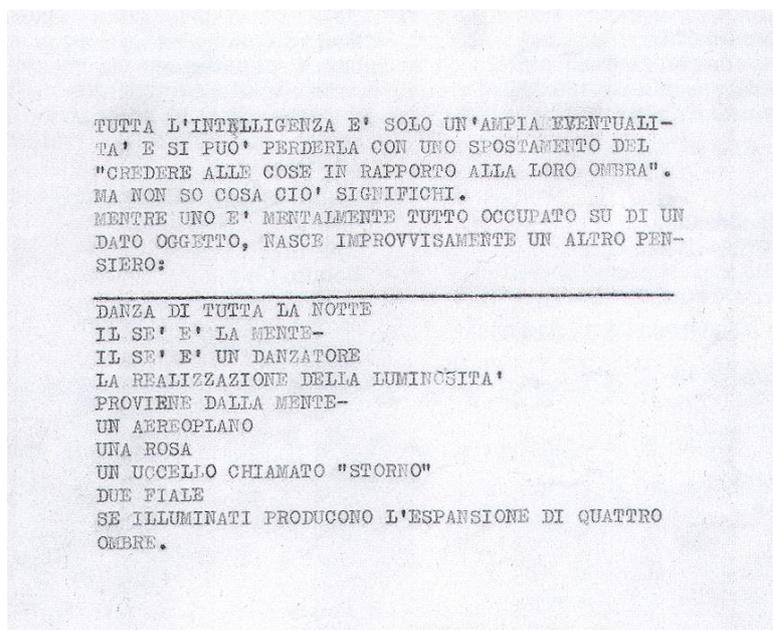


Fig. 4: Sandro Chia, foglio dattiloscritto per *L'ombra e il suo doppio*, in COLLEZIONE LIVERANI 2001

De *L'ombra e il suo doppio* sono conservati almeno due nuclei documentari: il primo è quello presso l'archivio del gallerista, mentre il secondo è quanto rimasto in possesso dell'artista. I materiali presenti nell'archivio Liverani, oggi non consultabile, sono costituiti dalla cartolina della mostra (Fig. 3), da un foglio dattiloscritto, che era forse destinato ai visitatori (Fig. 4), e da alcune fotografie dell'allestimento. A pubblicare una parte di questi documenti sono stati, in ordine cronologico, Bruno Mantura, nel già menzionato catalogo del 1988³⁶, Daniela Lancioni, in un circostanziato regesto sull'attività de La Salita³⁷, e un catalogo della casa d'aste Pandolfini, che corredò nel 2001 la vendita della collezione Liverani³⁸. A

³⁰ Grazie a un ricordo dell'artista Gianni Dessì, che iniziò a frequentare la galleria da adolescente, si è potuto comprovare che allo stesso indirizzo, ma al piano terra, era ubicata la Galleria Marlborough.

³¹ La data d'inaugurazione si trova sulla cartolina della mostra e in una segnalazione sulla stampa (*LE MOSTRE. ROMA 1971*).

³² *Ibidem*.

³³ Si evince da tutte le schede dedicate in successivi cataloghi alle opere di questa mostra: *ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA* 1994, scheda n. 111; *COLLEZIONE LIVERANI* 2001, p. 93; BONANI-LANCIONI 2013, p. 307.

³⁴ LANCIONI 1998, pp. 39-45.

³⁵ *Ivi*, p. 45.

³⁶ MANTURA 1988b, pp. 82-83.

³⁷ LANCIONI 1998, pp. 45-46. Una prima ricostruzione era già in LANCIONI 1995, p. 40.

³⁸ *COLLEZIONE LIVERANI* 2001, p. 93.

quanto è dato sapere, il secondo nucleo documentario, conservato presso l'archivio dell'artista, è invece composto da una ventina di negativi di una sessione fotografica che lo ritrae all'interno della sala allestita. Una selezione di queste immagini è stata proiettata durante la cruciale intervista che Sandro Chia ha rilasciato nel 2012, nella serie di incontri presso la Quadriennale di Roma, curati sempre da Daniela Lancioni³⁹. Da entrambi i nuclei è probabile che provenissero anche le esigue riproduzioni della mostra pubblicate a ridosso di quest'ultima: una minuscola foto in bianco e nero, che lasciava intravedere una veduta complessiva dell'allestimento, apparsa su «Bolaffi Arte» del giugno 1971⁴⁰, e un minimale con l'artista in posa davanti a una delle tele, nel solito gesto di tracciare il profilo di un'ombra (ancora una volta si trattava della sagoma di un volatile)⁴¹.

A soccorrere la ricostruzione filologica, ci è giunta soltanto una recensione anonima dell'esposizione⁴², la quale consente tuttavia di decifrare con buona approssimazione l'allestimento originario. La restante parte delle testimonianze scritte è equamente divisa tra fonti primarie e fonti secondarie. Sia Chia⁴³ sia Giovanni Carandente⁴⁴, critico che all'epoca era vicino all'artista, hanno ricordato in diverse circostanze lo svolgimento di quella mostra, aggiungendo dettagli essenziali per la sua comprensione. Mentre sono già state menzionate le ricostruzioni storiche che di essa hanno fornito prima Mantura⁴⁵ e poi Lancioni⁴⁶, basandosi soprattutto sull'archivio de La Salita.

Per quanto riguarda l'allestimento, esso era congegnato all'interno di uno spazio assai regolare e flessibile. La galleria di Liverani, infatti, era stata ricavata da alcuni locali abitativi e si componeva di un piccolo ufficio, di un'anticamera e di un'unica sala espositiva a pianta rettangolare⁴⁷. Grazie alle foto dell'archivio Chia è possibile evincere quali fossero le dimensioni e le scelte museotecniche adottate per questo spazio (Fig. 5). La sala corrispondeva a una normale stanza d'appartamento (era alta all'incirca 350 cm e il perimetro doveva misurare pressappoco 400×650 cm). Le pareti erano state dipinte di un colore neutro, grigio cemento⁴⁸, e a tre quarti dell'altezza, senza interferire troppo con la visione, scorrevano delle sottili guide per le catenelle dei quadri – queste ultime, comunque, non furono impiegate da Chia. L'illuminazione era totalmente artificiale e proveniva da due binari paralleli, sospesi al soffitto, con dei faretti mobili e orientabili. Alla sala si accedeva da un ingresso rettangolare, al centro del lato più corto, che si opponeva a una parete con una porta sulla sinistra, camuffata dalla tinteggiatura omogenea, e un'alta finestra sull'angolo, oscurata con una tenda alla veneziana. Per il suo aspetto simmetrico e la sua sobria funzionalità questo spazio viene ancora oggi ricordato da Chia come un luogo ideale per le esposizioni⁴⁹. Ed effettivamente, proponendosi come il classico contenitore asettico, in linea con la grammatica espositiva dell'epoca, questa stanza si prestava con estrema versatilità sia al classico allestimento di quadri sia alle installazioni più contemporanee: quanto, insomma, di più idoneo all'operazione ibrida che Chia aveva in mente per la sua personale.

³⁹ Si tratta delle foto proiettate durante l'intervista del 2012 (*SANDRO CHIA* 2012). Si coglie l'occasione per ringraziare Daniela Lancioni per i suggerimenti e l'aiuto negli studi da noi condotti per questo articolo.

⁴⁰ *LE MOSTRE. ROMA* 1971.

⁴¹ La foto apparve nel già citato catalogo del Premio Bolaffi (*CHIA* 1973, p. 56).

⁴² Le nostre ricerche condotte nelle biblioteche specializzate e presso le biblioteche nazionali di Firenze e di Roma non hanno individuato altre recensioni se non quella già nota in bibliografia (*SANDRO CHIA* 1971).

⁴³ In tal senso, è fondamentale di nuovo l'intervista rilasciata da Chia alla Quadriennale nel 2012 (*SANDRO CHIA* 2012).

⁴⁴ *CARANDENTE* 1989.

⁴⁵ *MANTURA* 1988b, p. 82.

⁴⁶ *LANCIONI* 1998, pp. 45-46; *BONANI-LANCIONI* 2013, p. 307.

⁴⁷ Ringrazio ancora Gianni Dessì per la sua testimonianza. La pianta della galleria è deducibile osservando le foto pubblicate in *LANCIONI* 1998, pp. 39-45.

⁴⁸ La descrizione delle pareti dello spazio espositivo proviene da *SANDRO CHIA* 2012.

⁴⁹ *Ibidem*.

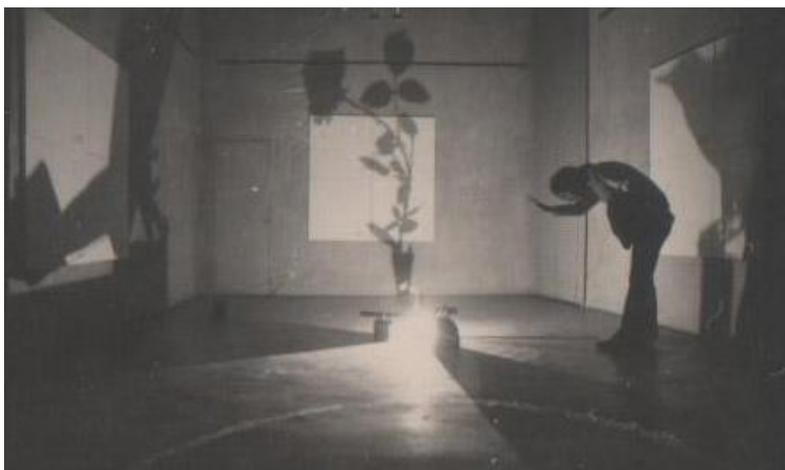


Fig. 5: Veduta dell'allestimento de *L'ombra e il suo doppio*, 1971. Archivio Sandro Chia, Roma



Fig. 6: Veduta della parete d'ingresso de *L'ombra e il suo doppio*, 1971. Archivio Sandro Chia, Roma



Fig. 7: Veduta dell'allestimento verso la parete a destra dell'ingresso de *L'ombra e il suo doppio*, 1971. Archivio Sandro Chia, Roma



Fig. 8: Sandro Chia davanti ai quattro oggetti collocati sul pavimento a *L'ombra e il suo doppio*, 1971. Archivio Sandro Chia, Roma



Fig. 9: Sandro Chia posa davanti ai quadri ricalcando l'ombra a *L'ombra e il suo doppio*, 1971, in COLLEZIONE LIVERANI 2001

Per *L'ombra e il suo doppio* egli ideò un dispositivo che era a metà fra l'installazione e la mostra di pittura, o meglio, che conferiva ai quadri una posizione installativa⁵⁰, tale da istituire tra loro un sistema di relazioni spaziali non alterabile. L'artista aveva sfruttato la simmetria rettangolare della sala per collocare al centro di ogni parete – l'unica eccezione fu la parete d'ingresso⁵¹ (Fig. 6) – quattro tele accostate a formare un quadrato compatto. Ognuna di esse – nell'insieme erano sedici – recava soltanto l'imprimitura bianca ed era contrassegnata, in basso a destra, da un timbro con l'iscrizione «Frammento d'ombra» (la dicitura alludeva al fatto che i quattro gruppi di quadri accoglievano ciascuno la proiezione parziale dell'ombra di un oggetto). Per ottenere un simile dispositivo, Chia aveva oscurato la stanza impiegando come fonte luminosa una batteria di quattro faretto, posti al centro del pavimento e orientati rispettivamente verso l'oggetto da illuminare (Fig. 7). L'effetto complessivo era simile a quello di un teatro d'ombre, multiplo e speculare, in cui le tele affrontate fungevano da schermi incompleti per l'apparizione delle sagome. Posti di fronte alle rispettive luci, gli oggetti scelti dall'artista erano quattro, senza evidenti connessioni tematiche tra loro: entrando si poteva osservare, sulla parete di fondo, l'ombra di alcune rose di plastica in un vaso; il modellino di un biplano, sulla sinistra; quello di uno storno impagliato⁵², sulla destra; e infine l'ombra di due fiale sistemate sulla sommità di un piccolo podio, sulla parete d'ingresso⁵³. Per giustificare un simile accostamento, che combinava kitsch domestico e feticismo hobbistico, Chia ha addotto la tesi di una «falsa analogia» tra queste coppie d'oggetti, riferendosi alla loro ingannevole somiglianza: l'ombra dell'aeroplanino di fronte a quella del volatile, oppure le medesime forme, collo allungato su corpo cilindrico, evocate dalle fiale e dal vaso di fiori (Fig. 8)⁵⁴.

Grazie alla ricostruzione filologica di Lancioni è noto che l'artista aggiunse una seconda fase a questo dispositivo visuale, di per sé così muto e scenografico. Il giorno conclusivo della mostra, il 5 maggio 1971, egli tracciò a matita, su ciascuna tela, il profilo descritto da queste ombre⁵⁵, siglando ogni quadro con la data, l'ora di esecuzione, la firma e un'intitolazione che recitava: «Frammento d'ombra» (timbro) e «Dall'immagine della rosa di plastica» o ancora «Dall'immagine dell'aeroplano» (a penna), a seconda dell'oggetto raffigurato⁵⁶. Ogni tela venne intesa – da qui l'enfasi sulla frammentarietà – come un'opera autonoma, recando inevitabilmente un'immagine parziale e interrotta dell'ombra del suo soggetto.

Per spiegare questo epilogo figurativo, sovengono almeno tre ipotesi, fra loro assai diverse. La prima di esse è che l'azione fisica di riportare il contorno delle ombre dischiudeva, quasi in modo didascalico, l'allusione al mito di Butade. Le stesse riproduzioni della mostra che Chia impiegò nei suoi cataloghi successivi, sebbene non riferibili al *finissage*⁵⁷, riprendevano letteralmente l'iconografia di questo mito, offrendo l'immagine dell'artista nell'atto di ricalcare

⁵⁰ Su questo concetto si rimanda al precedente studio: VIVA 2013.

⁵¹ Come si evince dalle foto conservate da Chia, essendo il centro di questa parete impegnato dall'ingresso stesso, l'artista dovette scostare asimmetricamente le tele sulla sinistra (SANDRO CHIA 2012).

⁵² L'identificazione ornitologica si deve al dattiloscritto che corredeva la mostra (CHIA 1971). Cfr. Fig. 4.

⁵³ L'elenco degli oggetti è riportato sin dalla prima recensione (SANDRO CHIA 1971).

⁵⁴ È lo stesso artista a spiegarlo ancora in SANDRO CHIA 2012.

⁵⁵ LANCIANI 1995, p. 40; LANCIANI 1998, pp. 45-46. Secondo una più recente ricostruzione della studiosa, l'operazione conclusiva fu condotta davanti al pubblico (LANCIANI 2013, p. 121).

⁵⁶ Si evince dai cataloghi in cui le opere sono apparse: ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA 1994, scheda n. 111; COLLEZIONE LIVERANI 2001, p. 93; BONANI-LANCIANI 2013, p. 307.

⁵⁷ Le riproduzioni nell'archivio di Chia, proiettate durante l'intervista SANDRO CHIA 2012, mostrano l'artista completamente solo, in una fase che sembra più quella allestitiva. Nell'altra foto documentata, in cui l'artista è vestito in modo differente (pantaloni e camicia scura), conservatasi presso l'archivio di Liverani, l'artista posa davanti al quadro con lo storno, evocando l'atto del ricalcare (cfr. LANCIANI 1995, p. 36; LANCIANI 1998, p. 46; ANNI 70. ARTE A ROMA 2013, n. 62, p. 164). Un'altra foto, realizzata con ogni evidenza a ridosso di quest'ultima (si deduce dal vestiario e dalla pettinatura) fu pubblicata in CHIA 1973, p. 56.

un'ombra⁵⁸ (Figg. 2, 3, 9). La seconda ipotesi è che l'artista volesse rivestire di una modernità semiotica un gesto tecnico, come la proiezione e il ricalco, abbondantemente usurato dalla Pop Art – a cui, peraltro, non mancava di alludere l'unica recensione alla mostra: «L'uso del proiettore è entrato da tempo nelle tecniche artistiche di derivazione pop come supporto alla trasformazione oggettuale di immagini tratte da fotogrammi o di ombre proiettate»⁵⁹. All'interno di un'installazione che sembrava rimarcare le origini mimetiche della pittura Chia poteva ovviare a questo anacronismo sconfessando la riconoscibilità dei soggetti⁶⁰ o enfatizzando il ruolo semiologico della cornice pittorica, sia come delimitazione del campo visivo sia come interruzione di ogni continuità fra rappresentazione e realtà. D'altronde, lo stesso titolo della mostra, alludendo al 'doppio' di un fenomeno, l'ombra, che è già di per sé un'ulteriore apparenza, sembrava insinuare il più severo insegnamento platonico, circa l'illusorietà delle immagini, in seno al mito fondativo dell'arte come mimesi. Tradizione e attualità, teorie antiche e attardato gusto pop potevano essere altrettante insidie per un esordiente di quegli anni, in un conclamato clima postpoverista di fine della pittura. Un'ultima ipotesi – la più prosaica – è che si trattasse di una inevitabile reificazione delle opere. Per ammissione dello stesso Chia, infatti, le sedici tele disegnate erano un necessario compromesso con le esigenze di un autorevole gallerista come Liverani, alle prese con un'arte sempre più effimera e impalpabile⁶¹. La franchezza dell'artista sembra trovare riscontro in almeno un paio di considerazioni. Innanzitutto, non è possibile non sottolineare come vi fosse un'accomodante contraddizione nel ricondurre un'installazione così rarefatta e scenografica allo status di quadro da cavalletto. In secondo luogo, la quasi inesistente storia espositiva di ciascun *Frammento d'ombra* accentua l'impressione che le opere fossero state confezionate per il collezionismo privato, mentre ciò che interessava l'artista, con la riprova delle foto pubblicate sui suoi cataloghi, era l'operazione in sé.

Fra gli originari quattro nuclei di tele, se si esclude il gruppo raffigurante le due fiale, sono documentabili le vicende di tre. I quadri *Dall'immagine dell'aeroplano* sono passati in un'asta milanese di Christie's, nel 1994, con diretta provenienza dalla collezione Liverani e di essi non vi sono ulteriori testimonianze da quella data⁶². Gli altri due nuclei, dedicati all'ombra dello storno (Fig. 10) e delle rose di plastica (Fig. 11), furono con ogni probabilità presenti nella mostra retrospettiva sulla Galleria La Salita del 1998⁶³. Il primo, rimasto nella collezione di Liverani, fu venduto nella relativa asta, dedicata a questo lotto da Pandolfini, nel 2001⁶⁴. Il secondo, invece, di proprietà di un collezionista privato, è stato nuovamente esposto, a quindici anni di distanza, nella mostra *Anni 70. Arte a Roma*⁶⁵. Grazie a queste due occorrenze sono disponibili le riproduzioni fotografiche di entrambi i nuclei, i quali, a differenza di quanto previsto dal loro autore, non furono mai disgiunti. L'osservazione di queste opere rivela qualche aspetto interessante circa la loro tecnica. Facendo affidamento sull'orario, riportato in basso dallo stesso artista, queste tele furono eseguite in un lasso di tempo abbastanza

⁵⁸ Le uniche due foto incluse da Chia nei suoi cataloghi erano quelle in cui era visibile la sua ombra che mimava il ricalco, a sua volta, dell'ombra dell'oggetto. Ne esistevano due versioni: quella davanti alla rosa di plastica, riportata nella cartolina della mostra (e in MANTURA 1988b, p. 83); e quella davanti allo storno, riproposta in CHIA 1978, p.n.n., ed EGONAVIGATIO 1980, p.n.n.

⁵⁹ SANDRO CHIA 1971.

⁶⁰ SANDRO CHIA 2012.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA 1994, scheda n. 111.

⁶³ La mostra fu realizzata nel 1998 nello Spazio per l'Arte Contemporanea Tor Bella Monaca a Roma. Per l'occasione venne pubblicato il regesto GLAN TOMASO LIVERANI 1998. Pur non esistendo un elenco delle opere in mostra, la sua curatrice, Daniela Lancioni, sulla base delle fotografie d'allestimento, ricorda che furono esposte sia le quattro tele con la rosa di plastica sia quelle con lo storno.

⁶⁴ COLLEZIONE LIVERANI 2001, p. 93.

⁶⁵ ANNI 70. ARTE A ROMA 2013, n. 62, p. 164; BONANI-LANCIONI 2013, p. 307.

circoscritto, pressappoco dalle 18:00 alle 20:00 di quel 5 maggio 1971⁶⁶. Ciascun quadro dovette impegnare Chia poco più di un quarto d'ora, sebbene non sia facile ricostruire oggi la sequenza esatta con cui egli procedette⁶⁷. Ciò che si evince dalle immagini, tuttavia, sembra indebolire l'ipotesi di una trascrizione delle ombre così incalzante e asettica. Se si pongono a confronto le riproduzioni dell'allestimento e l'immagine riportata a matita sulle tele, non si fa fatica a scorgere una difformità tra le due versioni. Osservando le fotografie dell'epoca (Fig. 3), in effetti, si può notare come l'ombra della rosa attraversasse in modo asimmetrico le quattro superfici bianche, sbilanciata verso i due quadranti a destra. Da ciò derivava un'elusiva assenza d'ombre negli altri due quadranti di sinistra: a malapena il segno lanceolato di due foglie; difetto che Chia cercò di correggere. Le opere finali (Fig. 11), infatti, presentano delle immagini lievemente rimpicciolite, che sono frutto o di un avvicinamento degli oggetti alle tele o di un allontanamento della fonte luminosa. Questo aggiustamento compositivo sembra dunque destinato a evitare l'*horror pleni* dei quadranti più spogli. Tutta una serie di dettagli del fiore, che nell'installazione erano esclusi dalla superficie pittorica, sono al contrario visibili nel disegno conclusivo: l'ombra ingigantita del bocciolo, prima alto sulla parete, è convertita ora in una gradevole antesi⁶⁸ che rievoca le eleganze floreali di alcune fonti visive degli anni Sessanta⁶⁹. O, ancora, il vaso monofiore, il cui collo stretto e conico ricadeva, proiettato, sotto il bordo del quadro, si ritrova integro in una delle quattro tele finali. Accostando queste immagini nell'insieme, dunque, si comprende come, al momento del ricalco, fosse venuta meno la coerenza prospettica dell'assetto originario in galleria: i cambi di scala, le ripetizioni di dettagli (Figg. 10, 11) svelano come la relazione spaziale fra oggetti, superfici e fonti luminose fosse stata alterata nei sedici quadri, in modo da ottenere per ciascuno un'immagine autonoma e convincente.

In buona misura, l'artificiosità di questa operazione non fa che confermare come Chia fosse perlopiù concentrato sul carattere profetico della sua mostra, conservandone la memoria fotografica e le allusioni mitologiche più scoperte anziché i prodotti reificati. Se quello a La Salita doveva essere un falso debutto, allora il suo carattere programmatico andava accentuato dai parallelismi col mito, dalla circolazione delle foto anziché delle opere.

3. *Gli esordi di Alessandro Coticchia*

Sin dagli anni Ottanta, di Sandro Chia esiste una biografia abbastanza canonizzata. Secondo quest'ultima la sua infanzia si era svolta nel centro di Firenze – città che, ovviamente, non avrebbe mancato di esercitare un ascendente sul ragazzo – dove, circondato da musei e capolavori artistici, il giovane aveva seguito studi regolari, prima presso l'Istituto d'Arte e poi presso l'Accademia di Belle Arti⁷⁰. Alla fine di questo periodo, attorno al 1970, egli aveva intrapreso, con spirito *beat*, un avventuroso viaggio in Europa, per poi stabilirsi a Roma al termine di quello stesso anno⁷¹.

⁶⁶ Tale congettura deriva dalla visione diretta (o dedotta dalle riproduzioni e dalle didascalie) degli orari riportati su ciascun quadro (*ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA* 1994, scheda n. 111; *COLLEZIONE LIVERANI* 2001, p. 93; *ANNI 70. ARTE A ROMA* 2013, n. 62, p. 164; *BONANI-LANCIANI* 2013, p. 307).

⁶⁷ L'esempio più certo è dato dalla visione diretta, alla mostra del 2013, del *Frammento d'ombra. Dall'immagine della rosa di plastica* e dalla relativa riproduzione in catalogo (*ANNI 70. ARTE A ROMA* 2013, n. 62, p. 164).

⁶⁸ Il bocciolo fiorito è rappresentato rovescio rispetto alla disposizione in galleria (*ibidem*; Fig. 3).

⁶⁹ Un convincente paragone con le *Rose* di Jannis Kounellis e, di riflesso, con alcuni disegni a tema vegetale di Ellsworth Kelly si trova in *DI DOMENICO* 2017-2018, p. 63.

⁷⁰ *MANTURA* 1988b, p. 82.

⁷¹ *Ibidem*. Le stesse vicende sono state narrate dall'artista in *SANDRO CHIA* 2012.

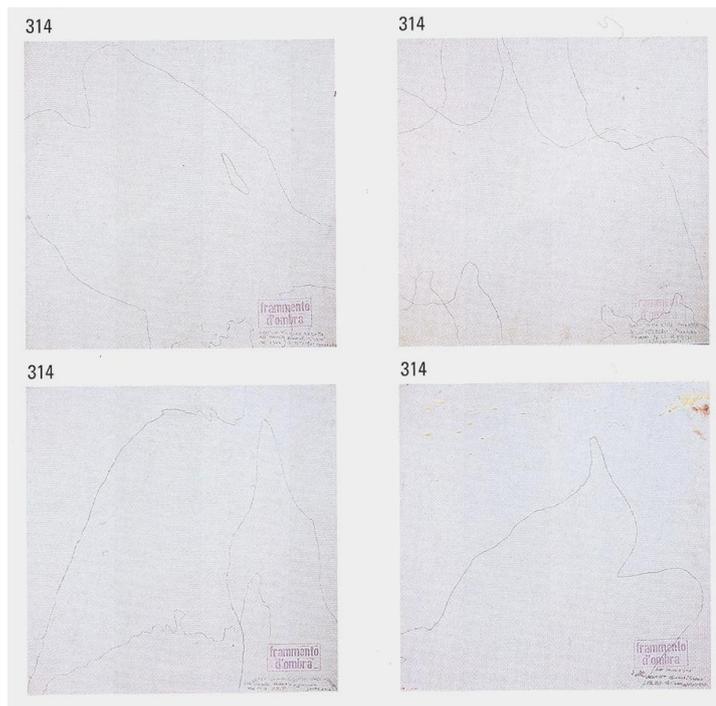


Fig. 10: Sandro Chia, *Frammento d'ombra*. Dall'immagine dello storno, 1971, 80×80 cm, matita e inchiostro a tampone su tela, ubicazione ignota, in COLLEZIONE LIVERANI 2001



Fig. 11: Sandro Chia, *Frammento d'ombra*. Dall'immagine della rosa di plastica, 1971, 80×80 cm, matita e inchiostro a tampone su tela, collezione privata, in ANNI 70. ARTE A ROMA 2013

A questo racconto ufficializzato è possibile affiancare una serie di evidenze documentarie che sono emerse dalle nostre ricerche⁷². Alessandro Coticchia, prima di divenire il più celebre Sandro Chia, aveva infatti iniziato la sua attività espositiva almeno quattro anni prima della personale a La Salita. Ancora studente, sin dall'ambiente dell'Istituto d'Arte, frequentato fino al 1964⁷³, egli aveva stretto un sodalizio con altri coetanei, come Renato Ranaldi, Remo Salvadori e Andrea Granchi⁷⁴. Il gruppo si era poi consolidato in Accademia, frequentando le classi di pittura di Afro Basaldella e di Ugo Capocchini⁷⁵, e finendo con l'ampliarsi ad altri artisti e creativi toscani nell'organizzazione di qualche evento espositivo (Marco Bagnoli, Alfredo Picchi, Giovanni Ragusa, Ermanno Manco ecc.)⁷⁶.

Il periodo formativo di Coticchia, stando all'unico curriculum disponibile *ante* 1971⁷⁷, si concluse nel 1969, non prima del suo esordio come artista. Nel 1967 aveva partecipato a una biennale sull'incisione a Tolentino⁷⁸ e aveva trascorso un periodo a Parigi, frequentando l'Académie des Beaux-Arts ed esponendo in occasioni non meglio precisate⁷⁹. Un anno più tardi era stato accettato in una mostra-premio a tema, sullo sport⁸⁰, ed era stato insignito di una borsa di studio per giovani artisti del Comune di Firenze, la quale prevedeva in contropartita la donazione di opere: *La radice, la nuvola e l'albero* e *Rospo che non esiste*, realizzate nello stesso anno, furono i due assemblage ceduti in quell'occasione all'attuale Museo Novecento⁸¹. Entrambe sono le prime opere note dell'artista e manifestano un repentino cambiamento di tecniche e di stile. Mentre *Rospo che non esiste*⁸² è una divertita e subliminale allusione all'apparato genitale femminile, condotta in toni tra il kitsch surrealista e l'astrazione psichedelica⁸³, *La radice, la nuvola e l'albero* è un *accrochage* più giocoso che reimpiega materiali posticci (diamanti in plastica, manti d'erba finta ecc.) in una figurazione di sapore più infantile.

La prima (vera) personale dell'artista si tenne l'anno seguente presso la Galleria Inquadrature 33, diretta da Marcello Innocenti⁸⁴. Di questa mostra, inaugurata il 14 ottobre 1969, si è conservato un pieghevole con un testo di presentazione di Claudio Popovich, un critico d'arte attivo in quegli anni a Firenze, ma la cui vicenda è oggi poco conosciuta⁸⁵. Le uniche immagini visibili nella brochure (Fig. 12) (una nuvola, un labirinto e una scatola da cui fuoriusciva una sorpresa a molla, a forma di cuore) lasciano dedurre che Chia si stesse avvicinando, in quel frangente, a una figurazione di cultura pop e fumettistica.

⁷² Tali ricerche furono avviate per la nostra tesi di dottorato (VIVA 2007-2008).

⁷³ ALESSANDRO COTICCHIA 1970.

⁷⁴ La notizia proviene da una testimonianza di Remo Salvadori riportata in *STORIA DELL'ISTITUTO D'ARTE DI FIRENZE* 1994, p. 238.

⁷⁵ Sul *milieu* artistico attorno all'Istituto d'Arte e all'Accademia fiorentini cfr. VEZZOSI 1999 e LUCCHESI 2005.

⁷⁶ GATTUSO, RAGUSA 1969; CASTELLUCCI 1970; *QUESTE FOTO SONO VALIDE* 1970.

⁷⁷ ALESSANDRO COTICCHIA 1970. Qualche notizia biografica su quella stagione, seppure inesatta in alcuni punti, si trova in un recente articolo su quotidiano derivato da un dialogo con Chia: AMOREVOLI 2002.

⁷⁸ In ALESSANDRO COTICCHIA 1970 viene segnalata la partecipazione alla «Biennale dei giovani per l'incisione di Tolentino». In realtà le biennali si tennero negli anni pari, 1966 e 1968.

⁷⁹ Si evince sempre dal suo primo *curriculum vitae* documentato (ALESSANDRO COTICCHIA 1970). Il periodo parigino è menzionato anche nelle biografie successive, ma soltanto per una visita a una retrospettiva di Pablo Picasso (MANTURA 1988b, p. 82).

⁸⁰ In tale occasione l'artista espose due opere, di cui sono noti solo i titoli, rispettivamente *Anatomia riflessa del campione* e *Paesaggio subacqueo* (V MOSTRA NAZIONALE ARTE E SPORT 1968, p. 32, nn. 32-33).

⁸¹ Siamo a conoscenza di queste due opere per aver preso parte, nel 2013, ai lavori di schedatura della collezione del Museo fiorentino.

⁸² L'opera è visibile online sul sito del Museo del Novecento : <http://www.museonovecento.it/collezioni/ros-poche-non-esiste/>.

⁸³ "IL ROSPO CHE NON ESISTE E L'IDENTITÀ CREATIVA" 2017.

⁸⁴ ALESSANDRO COTICCHIA 1969. Un accenno alla mostra si trova nel più ampio resoconto sulle mostre fiorentine di quel mese: VINCA MASINI 1969. Sulla galleria cfr. INNOCENTI 1973.

⁸⁵ POPOVICH 1969a. Il testo era una versione ridotta dell'articolo dedicato a «S. C.» (Sandro Coticchia) (POPOVICH 1969b).

Un'ulteriore svolta dovette giungere, comunque, proprio nei mesi della sua personale, quando partecipò ad alcune mostre presso il Centro Tèchne, diretto da Eugenio Miccini⁸⁶, ed entrò contestualmente in contatto con il Gruppo 70 fiorentino e con le sperimentazioni verbo-visive di alcuni suoi membri⁸⁷. Da questo momento in poi – e sino al suo approdo a Roma – l'interazione fra testo e immagine, che era stato fra i temi d'indagine di artisti fiorentini come Lamberto Pignotti, Lucia Marcucci o lo stesso Miccini, divenne uno dei principali filoni poetici di Coticchia. A differenza di questi ultimi, più concentrati sul *détournement* dei messaggi massmediatici, quello di Chia si configurava come un modo più eccentrico e soggettivo di esaltare le relazioni analogiche e associative con l'immagine, ricorrendo a un registro testuale irriverente, canzonatorio e pseudo-favolistico. Lo testimoniano bene un paio di cataloghi che l'artista realizzò, assieme ai suoi sodali d'Accademia, nel 1970. Abbinati a eventi autogestiti, questi libri lasciavano spazio all'intervento artistico più libero: Coticchia proponeva dei racconti visivi corredati da una prosa disinvolta e dai compiaciuti toni antintellettualistici, giocosa e nonsense a confronto con gli stravaganti montaggi fotografici (Figg. 13, 14)⁸⁸.

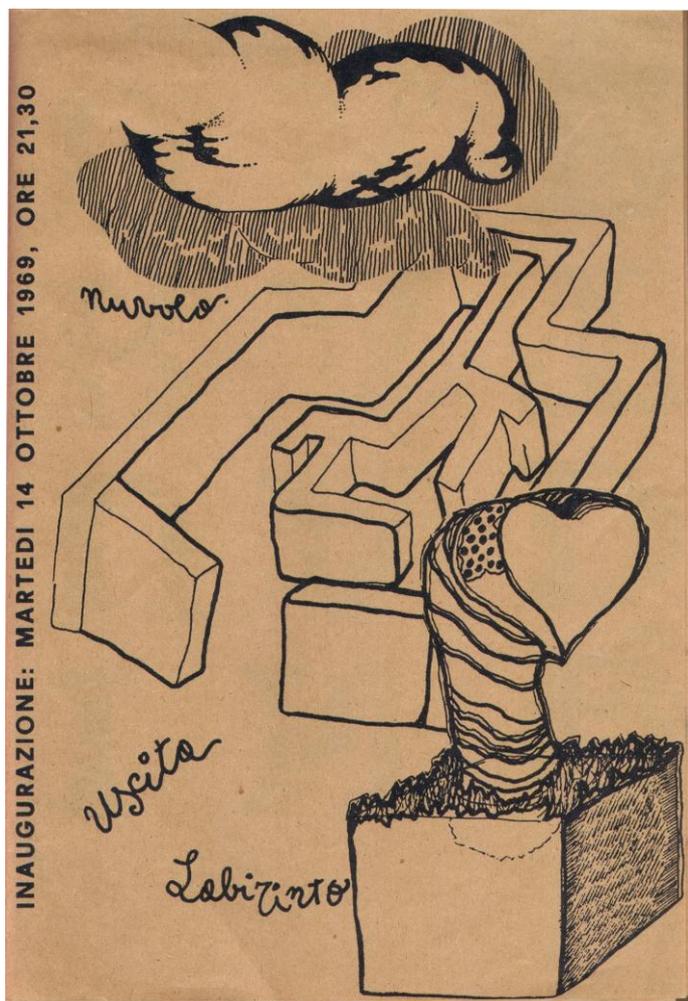


Fig. 12: Brochure per la mostra personale di Alessandro Coticchia (Sandro Chia), Galleria Inquadrature 33, Firenze 1969

⁸⁶ Sul Centro si rimanda a un breve scritto del suo fondatore: MICCINI 1973.

⁸⁷ Sul Gruppo 70 cfr. PIGNOTTI 1973. Per un panorama sul periodo e il clima culturale fiorentino cfr. CONTINUITÀ. ARTI IN TOSCANA 2002; FLAMMA VIGO E 'NUMERO' 2003.

⁸⁸ GATTUSO, RAGUSA 1969, p.n.n.; QUESTE FOTO SONO VALIDE 1970, p.n.n.

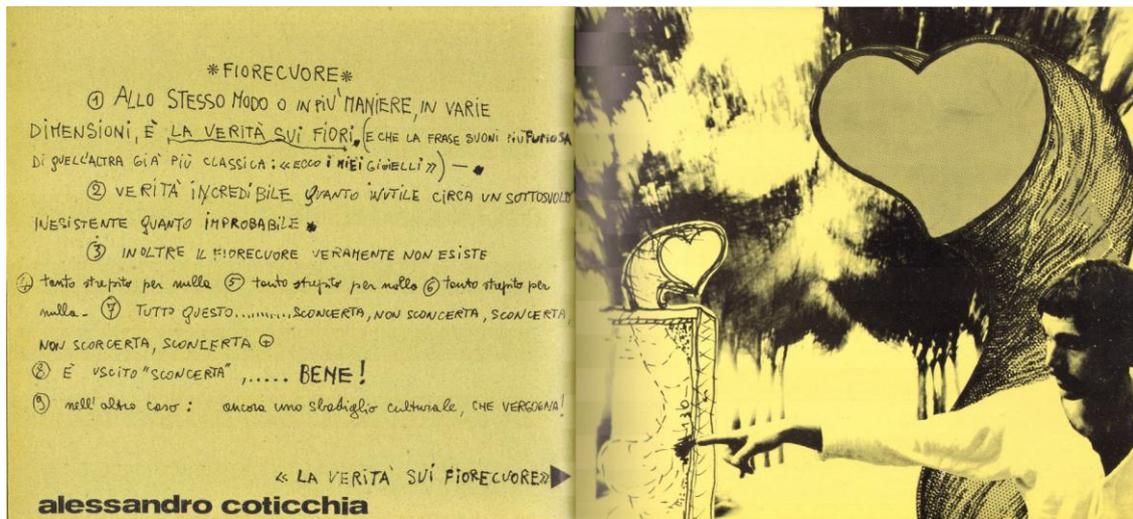


Fig. 13: Alessandro Coticchia (Sandro Chia), *La verità sui fiore-cuore*, 1968-1969, in GATTUSO, RAGUSA 1969

Prime esperienze sentimentali religiose&ideologiche del giovane Alex: Giuocava sulla riva del mare (un'azione è buona perchè è disinteressata), ma santoDIO! venne l'onda e gli strappò il GIOCATTOLO. E da allora, il giovane ALEX rievoca senza frignare. Che vero marinaio! Anche perchè fu questa onda a spargere davanti a lui le famose coniglie variopainting veramente artistiche. Il giovane Alex si affannava davvero nel ridurre volumi ed ingombri al minimo. Ginnastica preparatoria per farsi neogitano e tentativo d'avere meno bagagli possibile.



Fig. 14: Alessandro Coticchia (Sandro Chia), *Viaggio promenade al cimitero di pelliccia*, 1970, in QUESTE FOTO SONO VALIDE 1970

Le ultime due partecipazioni espositive di questo periodo fiorentino risalgono invece alla primavera (una mostra-scambio tra Firenze e Zagabria, curata da Pier Luigi Tazzi)⁸⁹ e all'estate del 1970 (una contro-mostra organizzata a Montepulciano, in risposta alla più celebre *Amore mio*)⁹⁰. Il viaggio che condusse Chia a Roma – a cui si fa sempre riferimento nelle sue biografie – andrebbe dunque collocato nell'autunno di quell'anno e rappresenterebbe un vero e proprio spartiacque, dopo il quale l'artista rigenerò integralmente il proprio curriculum.

Ciò che questa sommaria ricognizione sulla sua formazione (rimossa) lascia trapelare è qualcosa che ne rende ancor meno spiegabile l'occultamento. A ben vedere, molti degli aspetti stilistici e poetici che saranno del Chia pittore, a non più di dieci anni di distanza, si ritrovano incubati sin da queste opere giovanili: l'infantilismo irriverente, quella figurazione a un tempo goffa e fumettistica, quei titoli che giocano, nei modi di una filastrocca, con le aspettative visive di chi osserva. Per quale ragione, dunque, questi esordi furono destinati all'oblio se essi potevano costituire un plausibile retroterra per la sua adesione alla Transavanguardia? Le motivazioni sono senz'altro molteplici e non tutte complesse: Chia non fece che tenere fede, infondo, a una scelta palinogenetica che aveva compiuto irreversibilmente col suo falso esordio del 1971. Inoltre, la perifericità delle iniziative a cui aveva preso parte prima di quella data non invogliava certo a riesumarle in tempi più fortunati. Nonostante ciò, la ragione principale di questa opzione – insistiamo – restava una ragione programmatica. Esordire nel 1971, seguendo un indirizzo metalinguistico, significava compiere un gesto già consapevole della propria cornice linguistica, già foriero delle proprie conseguenze metodologiche, già radicato in una storia che lo precedeva e lo fondava. In tal senso, principiare dalle origini stesse della pittura possedeva la giusta circolarità concettuale: era l'auspicio di divenire artista mentre si evocava la prima inconsapevole artista della tradizione (la figlia di Butade), era un modo moderno di guardare all'antico, era la chiarezza teorica di principiare dall'oscurità degli inizi.

4. *Butade e Artaud*

La leggenda della figlia di Butade, tramandata da Plinio il Vecchio, è assai nota come fonte letteraria⁹¹. Tuttavia, essa è forse meno conosciuta nella sua traduzione iconografica. In un articolo degli anni Cinquanta – senz'altro troppo specialistico per un artista – lo storico dell'arte Robert Rosenblum aveva ricostruito proprio la fortuna visiva del soggetto a cavallo fra Neoclassicismo e Romanticismo⁹². Riscoperto per affermare la primazia del disegno di puro contorno, l'episodio delle origini corinzie della pittura si era diffuso fra gli artisti europei del Sette-Ottocento in chiave altrettanto programmatica. Le opere discusse da Rosenblum, di cui la più accessibile era forse *The Corinthian Maid* di Joseph Wright of Derby (Fig. 15)⁹³, ricalcavano la medesima impostazione: in una scena d'ambientazione notturna la figlia di Butade era colta con la matita (o un pennello) nella mano destra mentre contornava sulla parete l'ombra del suo amato, assopito o intento ad abbracciarla, a seconda delle versioni. Rosenblum aveva definito questo soggetto come un tipico esempio di «Neoclassicismo

⁸⁹ MOSTRA SCAMBIO 1970, p.n.n.

⁹⁰ La mostra è menzionata in *CONTINUITA. ARTI IN TOSCANA* 2002, p. 201. Sulla mostra *Amore mio*, curata negli stessi mesi da Achille Bonito Oliva presso Palazzo Ricci a Montepulciano, cfr. BELLONI 2012 e LONARDELLI 2018.

⁹¹ PLIN., *Naturalis Historia*, XXXV, 151.

⁹² ROSENBLUM 1957.

⁹³ L'opera, oggi presso la National Gallery di Washington, era all'epoca in collezione privata. Essa viene discussa da Robert Rosenblum anche in un suo celebre libro del 1967, tradotto in Italia più tardi: ROSENBLUM 1984, p. 60, n. 16. Non è stato appurato se Chia conoscesse qualcuna delle opere riprodotte nell'articolo.

erotico»⁹⁴ che fondeva, col medesimo pretesto, la fascinazione per l'antichità e i valori morali di un'epoca (bellezza, fedeltà, sublimazione del sentimento amoroso).



Fig. 15: Joseph Wright of Derby, *The Corinthian Maid*, 1782-1784, 106,3×130,8 cm, olio su tela, Paul Mellon Collection, National Gallery of Art, Washington

Nonostante la rarità di molte delle immagini scovate da Rosenblum, un paragone con le foto de *L'ombra e il suo doppio* sembra rivelare più di qualche assonanza iconografica: l'installazione intera era ambientata in una stanza buia e lo stesso Chia si era più volte fatto fotografare nel medesimo atto di impugnare una matita e di seguire, intento, il profilo di un'ombra. A differenza delle fonti neoclassiche, però, il suo dispositivo visivo sembrava porre più enfasi sulle questioni poetiche: sulla scissione tra rappresentazione e realtà o sull'introiezione dell'atto del figurare, come forma consapevole di separazione o di distanziamento dall'oggetto raffigurato (la stessa vicenda della figlia di Butade evocava, sebbene in toni sentimentali, questo distacco esorcizzato dalla figurazione). L'intera installazione di Chia forniva più di un indizio sull'illusorietà di una equivalenza tra l'oggetto e la sua immagine. I rapporti di somiglianza erano messi in discussione nel momento stesso in cui venivano inscenati: la 'falsa analogia' tra le coppie di oggetti scelti dall'artista, il potere trasfigurante di un'ombra ingigantita, la frammentazione dell'intero causata dalle quattro tele accostate. Nell'atto stesso in cui evocava l'origine della pittura, il suo mito fondativo, Chia manifestava una moderna consapevolezza circa la semiotica dell'immagine, inscenando sia una forma di scetticismo sia una forma di fascinazione verso la mimesi.

⁹⁴ *Ivi*, p. 60.

Non è un caso che anche il titolo, *L'ombra e il suo doppio*, insistesse su questo aspetto. Se la sua interpretazione era ambivalente – il 'doppio' dell'ombra poteva essere tanto l'oggetto che la proiettava quanto l'immagine che ne derivava –, le sue connotazioni platoniche, riferite al celebre mito della caverna, erano più scoperte. L'intero congegno di proiezioni e ombre, anzi, sembrava concretare quella che era stata la complessa metafora visiva di Platone: in qualche modo, Chia agiva ambigualmente rendendosi complice dell'immagine, ma alludeva pure al suo spettacolo illusorio e deformante. Il 'doppio', infatti, finiva per invocare la duplicazione di un altro 'doppio', un simulacro di quell'ombra che era, a sua volta, una proiezione indiretta, per quanto indicale, del suo referente. L'enfasi sul 'doppio' poteva pertanto suscitare un ventaglio molto ampio di riferimenti – ad esempio, la raccolta borgesiana *Elogio dell'ombra*⁹⁵ o il risaputo archetipo junghiano dell'ombra come inconscio e doppio dell'Io⁹⁶ – ma sembrava restare ancorato, escludendo la figura umana dai propri soggetti, a un piano innanzitutto poetico. Esso chiamava in causa l'archetipo dell'artista tutt'al più come creatore di tale simulacro, come agente, cioè, di questo raddoppiamento specioso. Nonostante nell'arte italiana coeva, insomma, non mancassero gli esempi di sdoppiamento e di allusione a un alter ego psichico, da Alighiero Boetti a Salvo, quello di Chia era un ragionamento più spersonalizzato che cercava la sua legittimazione nel mito anziché nel narcisismo o nella schizofrenia. La nozione di 'doppio' investiva l'opera d'arte come manufatto che sorgeva da un atto di duplicazione, da una catena di trasferimenti iconici che creavano tanto l'effigie somigliante quanto il sosia imperfetto del proprio referente. Chia intendeva rivolgersi così alle radici stesse della teoria dell'arte occidentale e cercare quelle vie che avevano preceduto l'affermarsi della mimesi come paradigma della rappresentazione. Erano origini che, per quanto leggendarie, dimostravano la convenzionalità o l'artificiosità di tale paradigma e, allo stesso tempo, aprivano un nuovo varco per la sua praticabilità nel presente.

L'ispirazione per una simile impresa intellettuale poteva offrirgliela una letteratura concentrata sullo studio della civiltà greca, a cui tali origini si facevano risalire. Testi fondamentali come *Mito e pensiero presso i greci* di Jean-Pierre Vernant, per offrire un esempio illustre, avevano cercato di chiarire come il 'doppio' fosse una categoria dell'arte arcaica non riducibile alla teoria della mimesi. Rintracciando le origini rituali e religiose della scultura greca negli idoli come il *kolossós*, Vernant aveva chiarito:

...nella Grecia arcaica [...] è lecito parlare [...] d'una vera categoria psicologica, la categoria del 'doppio', che presuppone un'organizzazione mentale diversa dalla nostra. Un 'doppio' è tutt'altra cosa che una immagine. Esso non è un oggetto 'naturale', ma non è neanche un prodotto mentale: né un'imitazione d'un oggetto reale, né un'illusione della mente, né una creazione del pensiero. Il doppio è una realtà esterna al soggetto, ma che, nella sua apparenza stessa, s'opponesse, per il suo carattere insolito, agli oggetti familiari, allo scenario consueto della vita. Esso si muove su due piani contrastanti ad un tempo: nel momento in cui si mostra presente, si rivela come qualcosa che non è di qui, come appartenente ad un inaccessibile altrove⁹⁷.

Un simile approccio al problema della figurazione, che Vernant definiva di «psicologia storica»⁹⁸, poteva dischiudere a Chia più di qualche suggestione sulle origini magiche ed etnoantropologiche dell'arte. Questa idea di 'personificazione' che Vernant anteponeva alla nascita, in Occidente, della rappresentazione come mimesi poteva sembrare una via per riscattare la somiglianza iconica da ogni funzione descrittiva. Il 'doppio' era un simulacro che rievocava *in absentia* e, soprattutto, sostituiva il proprio referente. Per questa ragione, forse,

⁹⁵ La raccolta fu tradotta quell'anno (BORGES 1971). Citata dallo stesso artista (SANDRO CHIA 2012) tra i suoi riferimenti dell'epoca, essa fu commentata sulla stampa a partire dall'estate (BIANCHINI 1971; RAGO 1971).

⁹⁶ Sul tema cfr. TREVI-ROMANO 2009.

⁹⁷ VERNANT 1970, p. 348.

⁹⁸ «Studi di psicologia storica» era il sottotitolo del libro di Vernant (*Ivi*, copertina).

Chia scelse per la sua mostra degli oggetti che erano dei doppi miniaturizzati di altrettanti referenti reali (aereo, rosa, storno, bottiglia) e attese soltanto il *finissage* prima di realizzare il loro ricalco. Non era soltanto un meccanismo per frustrare lo spettatore, secondo lo *Zeitgeist* concettuale, ma anche il coerente differimento che il mito di Butade comportava: l'ombra si trasformava in *tableau* soltanto un attimo prima della scomparsa definitiva del suo referente. Ai sedici *Frammento d'ombra* di Chia era solo concesso di rievocare gli oggetti con una somiglianza interrotta, attraverso una sineddoche visiva. Ciò che, frattanto, s'offriva all'osservatore era l'officina che annunciava, allo stesso tempo, la nascita di quelle raffigurazioni e di un nuovo artista.

C'era ovviamente un altro riferimento obbligato a una nozione di 'doppio' ed era quello contenuto nel titolo, un'evidente parafrasi de *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud⁹⁹. Tradotto in pieno 1968, il libro era presto divenuto un testo fondativo per molta dell'avanguardia teatrale italiana¹⁰⁰. Tuttavia, il 'doppio' era qui da intendersi, con un gioco di parole, come la vita, vale a dire come un modo di ripensare la relazione stessa fra arte e vita¹⁰¹, e cioè in un'accezione non accostabile a quella di Chia. In quest'ultimo, invece, il mito e l'immagine giungevano come forma di consapevolezza e di distanziamento, ossia come qualcosa di opposto, secondo quanto scriveva all'epoca Jacques Derrida, al messaggio vitalistico di Artaud¹⁰². D'altra parte, di quel 'teatro della crudeltà' artaudiano, a cui tutti stavano guardando in quel frangente, non v'era traccia evidente ne *L'ombra e il suo doppio*. Mancavano lo scopo catartico e l'esibizione sadica, nonostante i modelli fossero a portata di mano. A Roma, nei mesi precedenti la mostra, era stata più volte inscenata la tragedia *I Cenci*¹⁰³, una scelta emblematica in tal senso. O, ancora, nelle arti visive Artaud era stato l'ispiratore inquieto di alcune opere. Lo era stato in forma dichiarata nella pittura di Sergio Sarri, che lo aveva più volte omaggiato raffigurando dispositivi di costrizione, di esibito masochismo e di crudele alienazione dell'individuo¹⁰⁴. E lo era stato, stavolta in forma più ermetica, nelle installazioni di Vettor Pisani dove il supplizio era inscenato con l'«humour nero e liturgico, da teatro della crudeltà»¹⁰⁵. Se quest'ultimo esempio, sia per la contiguità (Pisani aveva tenuto nel 1970 la sua prima personale da Liverani) sia per le assonanze poetiche (un'arte metalinguistica che si riferiva soprattutto a Marcel Duchamp), era quello più calzante, il modo d'intendere Artaud da parte di Chia restava eccentrico rispetto alla sua ricezione presso l'arte sperimentale italiana.

Per comprendere quanto fosse singolare questa interpretazione non bisogna tanto ricorrere all'analisi iconografica, quanto al paratesto che accompagnava *L'ombra e il suo doppio*. Oltre al suo titolo, infatti, la mostra era corredata da un breve dattiloscritto, a firma dell'artista, che è stato reso noto soltanto nel 2001¹⁰⁶ (Fig. 4). Il testo, che qui riportiamo integralmente con alcune note sulle sue fonti letterarie, era un occulto centone che fondeva tra loro le citazioni da alcuni testi dello Śivaismo e, soprattutto, da una raccolta di poesie e racconti di Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, edita nel 1966 e meno fortunata del suo manifesto teatrale:

⁹⁹ ARTAUD 1968.

¹⁰⁰ BALZANO 2009.

¹⁰¹ Jacques Derrida, prefatore del libro, coglieva in questo modo il senso del titolo (DERRIDA 1968, p. XXX).

¹⁰² *Ivi*, pp. XXVI-XXIX.

¹⁰³ Il dramma di Artaud, ispirato alla storia di Beatrice Cenci e accluso ne *Il teatro e il suo doppio*, era stato inscenato dalla compagnia teatrale romana Alla Ringhiera dapprima al teatro Uomo, nel dicembre 1970, e in replica al teatro Litta, nel marzo 1971 (*I «CENCI»* 1971).

¹⁰⁴ Nel novembre 1970 il pittore Sergio Sarri dedicò una personale ad Artaud e al suo 'teatro della crudeltà' (SARRI 1970; CRISPOLTI 1974).

¹⁰⁵ Così era definita l'installazione di Pisani nella recensione BOATTO 1970, p. 18.

¹⁰⁶ COLLEZIONE LIVERANI 2001, p. 93.

Tutta l'intelligenza è solo un'ampia eventualità e si può perderla¹⁰⁷ con uno spostamento del "credere¹⁰⁸ alle cose in rapporto alla loro ombra"¹⁰⁹. Ma non so cosa ciò significhi. Mentre uno è mentalmente tutto occupato su di un dato oggetto, nasce improvvisamente un altro pensiero:

Danza di tutta la notte¹¹⁰
il sé è la mente¹¹¹ -
il sé è un danzatore¹¹²
la realizzazione della luminosità
proviene dalla mente¹¹³ -
un aeroplano
una rosa
un uccello chiamato "storno"
due frale
se illuminati producono l'espansione di quattro
ombre¹¹⁴.

La scelta di citare, sebbene in via subliminale, la raccolta del 1966 corrispondeva senz'altro a una diversa ricezione del drammaturgo francese. Quello nelle pagine dell'edizione Adelphi, infatti, era un Artaud molto più intimo e disperato, specialmente nelle sue denunce sulla brutalità delle terapie psichiatriche, ma era anche un Artaud più visionario e coinvolto nelle esperienze magico-psichedeliche. Proprio quest'ultimo aspetto era alla base della disinvolta ed ermetica commistione di quel dattiloscritto, fra testi induisti e viaggi fra gli indigeni messicani di Artaud. Con una certa vaghezza, che apparteneva più che altro alle frange *hippie* della sua generazione, Chia mescolava allusioni ipnagogiche, cifrati rimandi alla psichedelia e il piano assolutamente mistico dell'illuminazione induista. In qualche modo, nella sua oscura organizzazione, questo brano era il racconto di una rivelazione artistica («nasce improvvisamente un altro pensiero»), di un'ispirazione che arrivava con l'allentarsi della ragione («Ma non so cosa ciò significhi») e con la deviazione delle tecniche meditative («Mentre uno è mentalmente tutto occupato su di un dato oggetto»).

Questo breve testo, per quanto criptato, rinvigorisce l'impressione che l'apparato visivo, notturno e umbratile, concepito da Chia, avesse un forte valore mistagogico. Nell'alludere ai meccanismi impercettibili dell'invenzione artistica, esso tornava su quell'aspetto magico e antropologico che si è già notato disquisendo del 'doppio': Chia impersonava, in qualche modo, la figlia di Butade, compiendo una sorta di rito dal valore iniziatico. Il suo gesto d'esordio, quindi, era tanto una forma di autodeterminazione quanto un atto propiziatorio: un voler essere riconosciuto come artista, che cercava di tenere insieme consapevolezza

¹⁰⁷ Chia estrapolò liberamente alcune frasi dal libro di Artaud del 1966. Quella qui trascritta proviene da un brano nella raccolta poetica *Le Pèse-nerfs (Il Pesa-nervi)* del 1925-1927, lì ripubblicata. Il verso originale recita: «Bisogna capire che tutta l'intelligenza è solo un'ampia eventualità, e che si può perderla» (ARTAUD 1966, p. 36).

¹⁰⁸ *Ibidem*. La frase proviene ancora da *Le Pèse-nerfs*, da un passaggio anteriore a quello appena citato, e recita: «Il sonno proveniva da uno spostamento del credere».

¹⁰⁹ Le fuorvianti virgolette sembrano parafrasare un'espressione platonica del mito della caverna: «In ogni caso – continui – [i prigionieri] riterrebbero che il vero non possa essere altro se non le ombre di quelle cose artificiali» (Pl., *Repubblica*, VII, 515c).

¹¹⁰ La frase «Danza di tutta la notte» si riferisce, nel testo originale di Artaud, al rito del peyotl presso gli indigeni tarahumara in Messico (ARTAUD 1966, p. 130).

¹¹¹ Questo è il primo verso di una serie di tre che Chia estrasse dai cosiddetti aforismi di Śiva, contenuti in uno dei testi fondativi del Tantrismo, attribuito a Vasugupta. Queste scritture servivano ad accompagnare la preghiera e la meditazione. Il verso corrisponde al primo aforisma della *Terza Luce. Del movimento dei poteri*: «1. Il sé è la mente» (TESTI DELLO ŚIVAISMO 1962, p. 42).

¹¹² Nono aforisma della *Terza Luce. Del movimento dei poteri*: «9. Il sé è un danzatore» (*ivi*, p. 43).

¹¹³ Dodicesimo aforisma della *Terza Luce. Del movimento dei poteri*: «12. La realizzazione della luminosità proviene dalla mente» (*ibidem*).

¹¹⁴ Il testo è stato trascritto dalla riproduzione in *COLLEZIONE LIVERANI* 2001, p. 93.

metalinguistica e misticismo, allusione al mito e letture *à la page*, creazione artistica e magia etnologica.

5. *Premonizioni*

In uno scritto del 1986, redatto all'indomani della morte di Joseph Beuys¹¹⁵ – il maestro dell'arte come attivismo politico, che aveva però formato l'ultima generazione di pittori tedeschi –, Chia compì in modo esplicito quell'operazione retrospettiva di cui ogni esordio, per essere tale, ha bisogno:

Penso a cosa sia l'arte ed il tempo si arresta e lentamente torna indietro, ieri moriva Joseph Beuys, venticinque anni fa decidevo nella gloria di una notte di consacrare la mia vita alla pittura e all'arte¹¹⁶.

L'allusione era di per sé limpida: ormai giunto all'apice del successo, il pittore identificava il momento della rivelazione del proprio mestiere con quella notte del 1971, descritta nell'arcano dattiloscritto che accompagnava *L'ombra e il suo doppio*. A oltre due decenni di distanza, quell'esposizione reggeva ancora egregiamente il suo ruolo fondativo, di avvio di quella che si sarebbe potuta definire, mutuando le parole di Ernst Kris, una tappa essenziale nella «biografia prescritta»¹¹⁷ di un artista: la rivelazione del suo talento, il manifestarsi improvviso e spontaneo della sua vocazione, nelle forme di una epifania giovanile. In un'epoca come gli anni Ottanta, di ritorni pittorici e fulgidi successi di mercato, l'autonarrazione di una gavetta difficile, di un apprendistato laborioso, era meno affascinante dei *topoi* radicati nelle biografie degli artisti e del folgorante manifestarsi del loro destino.

Ciò che, tuttavia, è ancora più sorprendente è come *L'ombra e il suo doppio* abbia rivestito la sua funzione di origine, premonitrice e consapevole, non soltanto lungo tutta la carriera di Chia, ma, appunto, fin dall'inizio. Alludendo al mito per autodichiararsi come una forma di principio, quell'esposizione palesava l'esigenza di costruire la propria carriera in una forma specifica e particolare, in linea con certa arte metalinguistica di quel tempo. Esempi di tal genere, ai quali attingere nel 1971, non erano certo esigui. L'anno prima, come già accennato, presso la Galleria La Salita Vettor Pisani aveva tenuto la sua prima personale, riscontrando un immediato interesse della critica¹¹⁸. Da subito era emerso l'approccio metalinguistico della sua arte¹¹⁹, che prendeva la parola a partire dal commento dell'arte altrui, o meglio, dei fondamenti storici dell'arte presente. *Maschile, femminile e androgino. Incesto e cannibalismo in Marcel Duchamp* era una complessa installazione, non priva di tratti cruenti e cupe allusioni psicanalitiche, in cui Pisani aveva reinterpretato l'opera di uno dei maestri indiscussi per l'Arte Concettuale e, più in generale, per il secondo Novecento¹²⁰. Al di là dei contenuti specifici, l'elemento di maggiore originalità di una simile operazione era proprio l'assenza d'ogni ricorso alla retorica dell'innovazione avanguardista. L'attitudine espressa da Vettor Pisani era piuttosto quella di un distanziamento tipico dell'atto metalinguistico: il tentativo di parlare dell'arte del passato impiegando una strumentazione visivo-teorica nuova. In modo fondato, l'attuale storiografia ha sottolineato come questo atteggiamento di Pisani costituisse una duplice abiura sia verso il

¹¹⁵ La datazione del testo si evince proprio dal riferimento, ivi contenuto, alla morte dell'artista tedesco, deceduto il 23 gennaio 1986.

¹¹⁶ CHIA 1988, p. 87.

¹¹⁷ Si tratta dell'adesione, conscia o inconscia, a modelli biografici tramandati all'interno di una tradizione professionale o di uno status sociale. Cfr. il già menzionato KRIS 1967, p. 77.

¹¹⁸ LANCIONI 1998, p. 43.

¹¹⁹ Cfr. la recensione alla mostra (BOATTO 1970).

¹²⁰ Su questi riferimenti a Duchamp da parte di Pisani cfr. VIVA 2013, pp. 56-57; BREMER 2016; CHIODI 2017.

mito dell'originalità sia verso una visione storicista dell'evoluzione artistica. Sviluppando forme conclamate di «epigonalità»¹²¹ o constatando malinconicamente la perdita «della potenza immaginativa dell'arte d'avanguardia»¹²², le frequenti citazioni colte effettuate da Pisani erano state davvero i prodromi – come certa critica militante intuì¹²³ – della stagione dell'eclettismo postmoderno; stagione di cui Chia sarà un indiscusso emblema.

Tornando al 1971, comunque, un modello ancor più puntuale poteva essere quello offerto da Giulio Paolini. Ne *L'ombra e il suo doppio* i debiti teorici e allestitivi nei suoi confronti erano abbastanza scoperti. Innanzitutto, la disposizione simmetrica e speculare delle tele, che poneva ciascun quadro in una sorta di condizione 'installativa'¹²⁴, riprendeva il congegno prospettico già adottato da Paolini in *Quattro immagini uguali* (Fig. 16). Esposta nell'epocale *Vitalità del negativo*, la prima tappa nella istituzionalizzazione delle neoavanguardie italiane, l'installazione fu con ogni probabilità vista da Chia non appena questi arrivò a Roma, agli inizi del 1971¹²⁵. Da quel sistema di reciprocità prospettica, per cui ogni tela recava l'immagine delle altre tre, poste al centro di ciascuna parete, egli dovette riprendere i modi allestitivi¹²⁶ e l'idea di un posizionamento dei quadri in chiave installativa, di vicendevole corrispondenza. Tradendo in parte le premesse paoliniane, che puntavano piuttosto a rendere evidente la convenzionalità prospettica della visione incarnata da un quadro, Chia convertì tale dispositivo in una dichiarazione circa il processo figurativo di costruzione dell'immagine. Da un sistema autoriflessivo, com'era quello di Paolini, che richiedeva una concentrazione dell'atto su sé stesso, della visione sul proprio funzionamento, Chia si era spostato verso una visualizzazione della genesi dell'opera. In entrambi i casi, cioè, si trattava di una *mise en abîme*, di un'opera che dichiarava la propria 'fanzionalità'¹²⁷, tematizzando sé stessa con intenti, però, divergenti: nel primo si evidenziavano le norme che presiedevano alla rappresentazione in Occidente; nel secondo, invece, l'atto magico e indicale che, in quella stessa tradizione, aveva originato la rappresentazione. In entrambe le immagini si assisteva a due forme di atemporalità: nella prima si trattava di quella sincronica e universalizzante della prospettiva, nella seconda della riattualizzazione ciclica del mito. L'una concepiva un dispositivo autoriferito, dentro al quale si dichiarava l'artificio dei rimandi reciproci, l'altra inscenava il laboratorio, la 'camera oscura' in cui l'immagine, dalla realtà, si proiettava nello spazio della tela. Dall'interrogazione sul vedere, insomma, ci si traslava nel campo della gestazione iconica e delle ragioni autoriali, sebbene Chia riconducesse tutto ciò all'ambito impersonale della leggenda.

Una seconda suggestione paoliniana dovette provenire, inoltre, dalla mostra che aveva preceduto, a La Salita, *L'ombra e il suo doppio*. Nel marzo del 1971, infatti, Paolini aveva dedicato un'intera esposizione alla sua prima opera riconosciuta, ossia a quel *Disegno geometrico* (Fig. 1) da cui abbiamo preso avvio in questo articolo. Nella sala della galleria l'artista aveva allestito sette riproduzioni fotografiche, stampate su tela emulsionata, di quello stesso quadro, attribuendo a ciascuna di esse un autore e un titolo fittizio¹²⁸. Assolutamente borghesiana e labirintica, quest'operazione poneva un'estrema enfasi sulla questione dell'esordio e dell'origine preparatoria dell'immagine come una vera e propria dichiarazione d'intenti. Nella

¹²¹ BREMER 2016.

¹²² CHIODI 2017, p. 96.

¹²³ Cfr. le tesi di Maurizio Calvesi (*ARTE ALLO SPECCHIO* 1984) o di Achille Bonito Oliva sulla «citazione deviata» (BONITO OLIVA 1978) che riecheggiano spesso fino ai testi critici sulla Transavanguardia.

¹²⁴ VIVA 2013.

¹²⁵ La mostra si tenne al Palazzo delle Esposizioni a Roma fino al gennaio 1971 (*VITALITÀ DEL NEGATIVO* 1970; UGO MULAS. *VITALITÀ DEL NEGATIVO* 2010; GOLAN 2014).

¹²⁶ Le quattro tele che componevano *Quattro immagini uguali*, allestite per *Vitalità del negativo* e oggi disperse, misuravano come le tele scelte da Chia, 80×80 cm, e furono esposte su un simile fondo grigio (DISCH 2008, I, p. 213, scheda n. 202; II, p. 923).

¹²⁷ Sulla tradizione della 'metapittura' cfr. PERICOLO 2015.

¹²⁸ LANCIONI 1998, p. 45; DISCH 2008, I, pp. 214-215, scheda n. 204; II, pp. 923-924. Cfr. anche BELLONI 2019.

moltiplicazione di autori e titoli, essa sottolineava l'impersonalità metastorica di quella immagine e, allo stesso tempo, dimostrava come ciascuna origine non fosse altro che il riconoscimento, effettuabile soltanto *a posteriori*, del chiarirsi di un progetto poetico. La vocazione metalinguistica dell'arte di Paolini si trovava così confermata sia in quello stesso avvio, così essenziale e colmo di potenzialità, sia nella rievocazione di quell'avvio che, retrospettivamente, compiva la sua mostra del 1971. Per un approccio che di fatto confutava ogni forma di evoluzione teleologica con cui si erano spesso legittimate, nel Novecento, molte avanguardie, il principio di una carriera si autodenunciava come non più fondato sul mito della novità e dell'invenzione *ex nihilo*. La questione dell'esordio e dell'origine non diveniva, pertanto, un atto di creazione pura e autodeterminata, bensì una forma di ricongiunzione col passato. Ogni avvio doveva essere, cioè, la ripetizione di un altro avvio e il saldarsi con la tradizione che aveva istituito le condizioni per quell'avvio. *L'incipit*, per un artista metalinguistico, era dunque il modo di operare con consapevolezza questa saldatura con la storia dell'arte, senza ricadere in formule ingenuie di originalità avanguardista o di creatività romantica. Istitendosi come ricongiunzione, ogni debutto era così fondato sulla capacità di sussumere il passato – o gli avvii che l'avevano preceduto – e di lasciar intravedere una potenzialità per la ricerca a venire.

Quanto, di questa accorta filosofia della storia, Chia potesse assimilare nel 1971 è di certo un problema aperto e da indagare ulteriormente. Tuttavia, al di là delle assonanze formali con Paolini (i medesimi impianti allestitivi o la simile nudità delle tele), *L'ombra e il suo doppio* sembrava tener ben presente la possibilità di darsi allo stesso tempo un'origine e un avvio attraverso il doppio gioco di un riferimento colto al passato e di uno, autoriferito, al proprio lavoro. Scegliendo le allusioni al mito, all'illuminazione mistica, all'etnologia, Chia sembrò preferire da subito, agli strumenti rigorosi della semiotica che circolavano in quegli anni, un'evocazione più magica delle origini. Nel commutarsi dei modelli e dei problemi di un'arte metalinguistica, Chia aveva piuttosto concepito l'inizio come un'iniziazione: il ripetersi di un gesto leggendario che, quasi per cooptazione ideale e immaginaria, avrebbe propiziato il suo ingresso nella secolare congrega degli artisti.

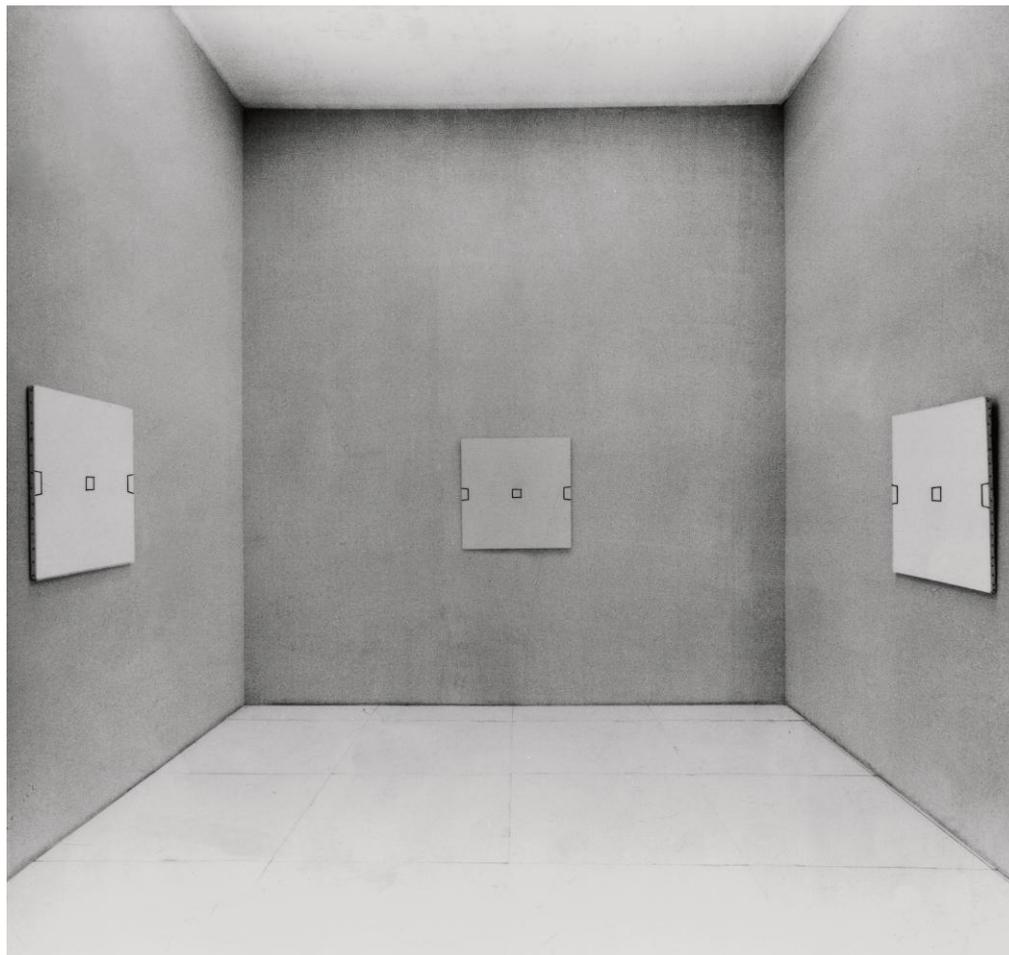


Fig. 16: Giulio Paolini, *Quattro immagini uguali*, 1969, quattro elementi, 40×40 cm, matita su tela preparata. Fotografia di Ugo Mulas dell'allestimento per la mostra *Vitalità del negativo*, ritoccata da Giulio Paolini. Fotografie Ugo Mulas © Eredi Ugo Mulas. Tutti i diritti riservati.

BIBLIOGRAFIA

V MOSTRA NAZIONALE ARTE E SPORT 1968

V *Mostra Nazionale Arte e Sport. Pittura, trofeo*, Catalogo della mostra, a cura di A. Nocentini, con la collaborazione di O. Faggi, Firenze 1968.

ALESSANDRO COTICCHIA 1969

Alessandro Coticchia, Catalogo della mostra, Firenze 1969.

ALESSANDRO COTICCHIA 1970

Alessandro Coticchia, in P. Castellucci, *Grand Hotel Carlton Florence*, allegato 12 di «Eco d'Arte», gennaio 1970, p.n.n.

ALTAMIRA 1993

A. ALTAMIRA, *La fotografia postconcettuale negli anni '70*, in *Gli anni '70: lo sguardo, la foto*, Catalogo della mostra, Bologna 1993, pp. 7-16.

AMMANN 2007

J.-C. AMMANN, *Francesco Clemente. Works 1971-1979*, New York 2007.

AMOREVOLI 2002

M. AMOREVOLI, *Firenze per Sandro Chia classico e contemporaneo*, «La Repubblica», 14 marzo 2002.

ANNI 70. ARTE A ROMA 2013

Anni 70. Arte a Roma, Catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 2013.

ARTAUD 1966

A. ARTAUD, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, a cura di H.J. Maxwell, C. Rugafiori, Milano 1966.

ARTAUD 1968

A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali e la tragedia «I Cenci»*, prefazione di J. Derrida, nota introduttiva di G. Neri, Torino 1968.

ARTE ALLO SPECCHIO 1984

Arte allo specchio. XLI Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia, Catalogo della mostra, a cura di M. Calvesi, Milano 1984.

ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA 1994

Arte moderna e contemporanea, Catalogo dell'asta, Milano 1994 (pubblicazione on-line <https://www.christies.com/SaleLanding/index.aspx?intsaleid=12481&lid=1&saletitle=>).

ARTI VISIVE IN TOSCANA 1973

Arti visive in Toscana, a cura di C. Cioni, numero monografico di «NAC», 1, 1973, pp. 7-32 (consultabile online <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

BALZANO 2009

M. BALZANO, *L'eredità di Artaud in Italia*, Trento 2009.

BELLONI 2008

F. BELLONI, *“La mano decapitata”*. *Transavanguardia tra disegno e citazione*, Milano 2008.

BELLONI 2012

F. BELLONI, *Approdi e vedette. Amore mio a Montepulciano nel 1970*, «Studi di Memofonte», 9, 2012, pp. 121-165.

BELLONI 2019

F. BELLONI, *Disegno geometrico*, Mantova 2019, in corso di stampa.

BIANCHINI 1971

A. BIANCHINI, *Borges alle origini*, «La Stampa», 27 agosto 1971.

BIOGRAFLA 1991

Biografia, in *Sandro Chia. Dipinti e titoli recenti*, Catalogo della mostra, a cura di M.L. Frisa, Milano 1991, pp. 130-132.

BOATTO 1970

A. BOATTO, *“A” Duchamp/ “A”² Pisani*, «Marcatré/UTT», 58-60, 1970, pp. 18-19 (consultabile online www.capti.it).

BONANI-LANCIONI 2013

P. BONANI, D. LANCIONI, *Elenco delle opere*, in *ANNI 70. ARTE A ROMA 2013*, pp. 303-323.

BONITO OLIVA 1976

A. BONITO OLIVA, *Europa/ America. The different avant-gardes*, Milano 1976.

BONITO OLIVA 1978

A. BONITO OLIVA, *La citazione deviata (1972)*, in A. Bonito Oliva, *Passo dello strabismo. Sulle arti*, Milano 1978, pp. 153-164.

BORGES 1971

J.L. BORGES, *Elogio dell'ombra*, Torino 1971.

BREMER 2016

M. BREMER, *Autorappresentazione come “autospossessionamento”? Epigonalità e singolarità ne L'Eroe da camera di Vettor Pisani a Documenta 5, 1972*, in *Vettor Pisani: Eroica/ Antieroaica. Una monografia*, Catalogo della mostra, a cura di L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, Milano 2016, pp. 104-113.

CARANDENTE 1989

G. CARANDENTE, *Sandro Chia*, in *Sandro Chia. Novanta spine al vento*, Salisburgo 1989, pp. 14-19.

CASERO 2012

C. CASERO, *Dalla fotografia alla pittura*, «Titolo», 3 (64), 2012, pp. 25-27.

CASERO 2015

C. CASERO, *Sulla fotografia, con la fotografia. La riflessione intorno all'immagine e al procedimento fotografico nelle opere di alcuni protagonisti della cultura visiva tra gli anni Sessanta e Settanta in Italia*, in *Anni Settanta. La rivoluzione nei linguaggi dell'arte*, a cura di C. Casero, E. Di Raddo, Milano 2015, pp. 31-52.

CASTELLUCCI 1970

P. CASTELLUCCI, *Perché Alfredo Picchi ha ideato e realizzato all'Hotel Carlton «Arte Party-Party Arte»*, «Eco d'Arte Moderna», 14, 1970, p. 13.

CELANT 2017

G. CELANT, *Mimmo Paladino*, Milano 2017.

CHIA 1971

S. CHIA, [dattiloscritto], già archivio Liverani, 1971, pubblicato in *COLLEZIONE LIVERANI* 2001, p. 93.

CHIA 1978

S. CHIA, *Intorno a sé*, a cura di G. De Crescenzo, Roma 1978 (ripubblicato in *SANDRO CHIA* 1997, pp. 19-42).

CHIA 1988

S. CHIA, *Passione per l'arte* (1986), in *SANDRO CHIA* 1988, pp. 87-88 (edizione originale in *Passione per l'arte. Sandro Chia*, Catalogo della mostra, a cura di U. Weisner, Bielefeld 1986, pp. 9-19).

CHIA-DI CORATO 1997

S. CHIA, L. DI CORATO, *Ipotesi d'intervista: Luigi Di Corato/Sandro Chia*, in *SANDRO CHIA* 1997, pp. 10-17.

CHIODI 2017

S. CHIODI, *Lo scorrevole. Il teatro della crudeltà di Vettor Pisani*, «Il Verri», 64, 2017, pp. 89-107.

COLLEZIONE LIVERANI 2001

Collezioni Liverani. Galleria La Salita, Catalogo dell'asta, Firenze 2001.

CONTINUITÀ. ARTI IN TOSCANA 2002

Continuità. Arte in Toscana 1945-2000. Regesto generale, Catalogo della mostra, a cura di A. Boatto, D. Soutif, J.-C. Ammann, Pistoia 2002.

CRISPOLTI 1974

E. CRISPOLTI, *Sergio Sarri. Dipinti 1968-1974*, Assisi-Roma 1974.

DERIDDA 1968

J. DERIDDA, *Prefazione*, in ARTAUD 1968, pp. VII-XXXV.

DI DOMENICO 2017-2018

G. DI DOMENICO, *Le Rose di Jannis Kounellis*, Tesi di Laurea Triennale in Scienze dei Beni Culturali, Università degli Studi di Pisa, A.A. 2017-2018.

DISCH 2008

M. DISCH, *Giulio Paolini. Catalogo ragionato*, I-II, Milano 2008.

EGONAVIGATIO 1980

Egonavigatio. Sandro Chia, Francesco Clemente, Nicola De Maria, Mimmo Paladino, Catalogo della mostra, Colonia 1980.

FERGONZI 2016

F. FERGONZI, "Trasparenza etimologica". Per una rilettura di Una lettera sul tempo (1968) di Giulio Paolini, in Giulio Paolini. *Expositio*, Catalogo della mostra, Cinisello Balsamo 2016, pp. 22-37.

FLAMMA VIGO E NUMERO' 2003

Fiamma Vigo e 'Numero', Catalogo della mostra, a cura di R. Manno Tolu, M. G. Messina, Firenze 2003.

GATTUSO, RAGUSA 1969

Gattuso, Ragusa, Ranaldi, Manco, Salvadori R., Coticchia, Infantino, Picchi A., Granchi, Firenze 1969.

GLAN TOMASO LIVERANI 1998

Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la Galleria La Salita dal 1957 al 1998, a cura di D. Lancioni, Torino 1998.

GOLAN 2014

R. GOLAN, *Vitalità del negativo/Negativo della vitalità*, «October», 150, 2014, pp. 113-132.

I «CENCI» 1971

I «Cenci» d'Artaud fino al 28 al Litta, «Corriere della Sera», 24 marzo 1971, p. 12.

"IL ROSPO CHE NON ESISTE E L'IDENTITÀ CREATIVA" 2017

"Il rospo che non esiste e l'identità creativa", una lezione di psicologia dell'arte al Museo Novecento, «La Rivista Culturale», 15 maggio 2017 (pubblicazione on-line <http://larivistaculturale.com/2017/05/15/il-rospo-che-non-esiste-e-lidentita-creativa-una-lezione-di-psicologia-dellarte-al-museo-novecento/>).

INNOCENTI 1973

M. INNOCENTI, in *ARTI VISIVE IN TOSCANA* 1973, p. 20.

KRIS 1967

E. KRIS, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino 1967.

KRIS-KURZ 1980

E. KRIS, O. KURZ, *La leggenda dell'artista. Un saggio storico*, presentazione di E. Castelnuovo, prefazione di E.H. Gombrich, Torino 1980.

LANCIONI 1995

D. LANCIONI, *Cronologia*, in *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre, azioni, performance, dibattiti*, Catalogo della mostra, a cura di D. Lancioni, Roma 1995, pp. 26-133.

LANCIONI 1998

D. LANCIONI, *Cronologia*, in *GLAN TOMASO LIVERANI* 1998, pp. 19-63.

LANCIONI 2013

D. LANCIONI, *Guida pratica alla visita della mostra*, in *ANNI 70. ARTE A ROMA* 2013, pp. 117-130.

LA TRANSAVANGUARDIA ITALIANA 2011

La transavanguardia italiana. De Maria, Paladino, Clemente, Cucchi, Chia, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Milano 2011.

LE MOSTRE. ROMA 1971

Le mostre. Roma, «Bolaffi Arte», 11, 1971, p. 70.

LONARDELLI 2018

L. LONARDELLI, *Amore mio ovvero il catalogo come pratica curatoriale*, in «Ricerche di s/confine», n. 4, 2018, pp. 32-41.

LUCCHESI 2005

S. LUCCHESI, *Cinema d'artista in Toscana 1964-1980*, Prato 2005.

MANTURA 1988a

B. MANTURA, *De pictore: Giona-Teseo emerso dal labirinto-ventre della balena*, in SANDRO CHIA 1988, pp. 7-10.

MANTURA 1988b

B. MANTURA, *Biografia*, in SANDRO CHIA 1988, pp. 82-86.

MECUGNI 2011

A. MECUGNI, *A "desperate vitality". Tableaux vivants in the work of Pasolini and Ontani (1963-74)*, «Palinsesti», 2, 2011, pp. 94-116 (pubblicazione online <http://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/36/39>).

MICCINI 1973

E. MICCINI, *Tèchne*, in ARTI VISIVE IN TOSCANA 1973, pp. 13-14.

MOSTRA SCAMBIO 1970

Mostra scambio. Firenze – Zagabria, a cura di D. Dragojevič, P.L. Tazzi, Firenze 1970.

PERICOLO 2015

L. PERICOLO, *What is Metapainting? The Self-Aware Image Twenty Years Later*, in V.I. Stoichita, *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Metapainting*, Londra-Turnhout 2015, pp. 11-31.

PIGNOTTI 1973

L. PIGNOTTI, *Il secondo Gruppo 70*, in ARTI VISIVE IN TOSCANA 1973, pp. 11-12.

POPOVICH 1969a

C. POPOVICH, *Ma la non-identità...*, in ALESSANDRO COTICCHIA 1969.

POPOVICH 1969b

C. POPOVICH, *Ma la non-identità...*, «Tèchne», 0, autunno 1969.

QUESTE FOTO SONO VALIDE 1970

Queste foto sono valide per tessera, passaporto, carta d'identità, ecc. secondo le Norme Ministeriali vigenti, Catalogo della mostra, Firenze 1970.

RAGO 1971

M. RAGO, *I labirinti di Borges*, «L'Unità», 3 ottobre 1971, p. 3.

ROSENBLUM 1957

R. ROSENBLUM, *The Origin of Painting: a Problem in the Iconography of Romantic Classicism*, «The Art Bulletin», 4, 1957, pp. 279-290.

ROSENBLUM 1984

R. ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma 1984 (edizione originale *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1967).

SALLIS–ECCHER 2001

J. SALLIS, D. ECCHER, *Paladino. Una monografia*, Milano 2001.

SALVO 2007

Salvo, Catalogo della mostra, a cura di P.G. Castagnoli, Torino 2007.

SANDRO CHIA 1971

Sandro Chia, «L'Espresso Colore», 23 maggio 1971.

SANDRO CHIA 1973

Sandro Chia, in *Segnalati Bolaffi 1973. 46 Artisti scelti da 46 Critici*, Catalogo della mostra, Torino 1973, pp. 56-57.

SANDRO CHIA 1980

Sandro Chia, in *7 Junge Künstler aus Italien. Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Luigi Ontani, Mimmo Paladino, Ernesto Tatafiore*, Catalogo della mostra, a cura di J.-C. Ammann, s.l. 1980.

SANDRO CHIA 1983

Sandro Chia. Bilder 1976-1983, Catalogo della mostra, a cura di C. Haenlein, Hannover 1983.

SANDRO CHIA 1988

Sandro Chia, Catalogo della mostra, a cura di B. Mantura, Roma 1988.

SANDRO CHIA 1997

Sandro Chia. Opere scelte 1975-1996, Catalogo della mostra, a cura di L. Di Corato, Milano 1997.

SANDRO CHIA 2012

Sandro Chia in conversazione con Daniela Lancioni e Denis Viva a Villa Carpegna (Roma 6 giugno 2012), videointervista pubblicata sulla piattaforma YouTube da La Quadriennale di Roma, 20 maggio 2013 (<https://www.youtube.com/watch?v=9XTW4o0qk>).

SARRI 1970

Sarri. Della crudeltà da Artaud, Catalogo della mostra, Torino 1970.

STORIA DELL'ISTITUTO D'ARTE DI FIRENZE 1994

Storia dell'Istituto d'Arte di Firenze (1869-1989), a cura di V. Cappelli, S. Soldani, Firenze 1994.

TESTI DELLO ŚIVAISMO 1962

Testi dello Śivaismo. Pāsupata sūtra, Śiva sūtra di Vasugupta, Spanda kārikā di Vasugupta con il commento di Kallaṭa, a cura di R. Gnoli, Torino 1962.

TRANS-AVANGUARDIA 2002

Transavanguardia, Catalogo della mostra, a cura di I. Gianelli, Milano 2002.

TREVI-ROMANO 2009

M. TREVI, A. ROMANO, *Studi sull'ombra*, Milano 2009.

UGO MULAS. VITALITÀ DEL NEGATIVO 2010

Ugo Mulas. Vitalità del negativo, a cura di G. Sergio, Monza 2010.

VERNANT 1970

J.-P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino 1970.

VETTOR PISANI: EROICA/ANTIEROICA 2016

Vettor Pisani: Eroica/Antieroica. Una monografia, Catalogo della mostra, a cura di L. Cherubini, A. Viliani, E. Viola, Milano 2016.

VEZZOSI 1999

A. VEZZOSI, *Andrea Granchi. Appunti, riflessioni e note per una biografia "contestuale"*, in *Andrea Granchi*, Catalogo della mostra, a cura di Janus, Firenze 1999, pp. 29-58.

VINCA MASINI 1969

L. VINCA MASINI [L.V.M.], *Firenze*, «NAC», 24, 1969, p. 25 (consultabile online <http://www.notiziarioartecontemporanea.it/index.php>).

VITALITÀ DEL NEGATIVO 1970

Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960-70, Catalogo della mostra, a cura di A. Bonito Oliva, Firenze 1970.

VIVA 2007-2008

D. VIVA, *Post-avanguardia in Italia 1977-1982. L'immagine della pittura agli esordi del Postmoderno*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Udine, A.A. 2007-2008.

VIVA 2009

D. VIVA, *Segnali di «ritorno alla pittura» negli anni Settanta italiani: la Pittura-Ambiente di Mimmo Paladino e Nicola de Maria*, «Ricerche di storia dell'arte», 98, 2009, pp. 49-65.

VIVA 2013

D. VIVA, *Verso la meta pittura. Quadro e autoritratto a Roma negli anni Settanta*, in *ANNI 70. ARTE A ROMA* 2013, pp. 54-63.

ABSTRACT

Fra anni Sessanta e primi anni Settanta, in Italia, molti giovani artisti conferirono al loro esordio un carattere programmatico. Tale aspetto emerse soprattutto in un'arte dalla vocazione metalinguistica che aveva tra i suoi capiscuola figure come Giulio Paolini e Vettor Pisani. A partire da simili esempi, l'articolo prende in esame il falso debutto di Sandro Chia presso la Galleria La Salita di Roma, fra l'aprile e il maggio del 1971. Intitolata *L'ombra e il suo doppio*, la mostra era un'allusione al celebre racconto pliniano sulle origini della pittura e fu da subito indicata da Chia, surrettiziamente, come la sua prima personale. Attraverso la ricostruzione documentaria dell'esposizione e dei veri esordi dell'artista, e attraverso un'analisi della fitta trama di rimandi culturali, questo studio si interroga sul valore poetico e poietico attribuito a questo esordio dallo stesso artista.

Between the 1960s and the 1970s many Italian young artists attributed to their debut the value of a manifesto. This aspect soon appeared in those pioneers, such as Giulio Paolini or Vettor Pisani, who carried out a metalinguistic kind of art. Starting from those examples, this article studies Sandro Chia's false debut at the La Salita Gallery in Rome, between April and May 1971. Entitled *L'ombra e il suo doppio* (The Shadow and its Double), the show alluded to the well known Pliny the Elder's tale about the origins of Painting and it was, misleadingly, recognized as his first solo show by Chia. Reconstructing the real career of the artist by a philological approach to the documents, this article addresses the poietic and poetic value attributed by Chia to his own debut.