

[Titolo](#) || Intervista

[Autore](#) || Umberto Bignardi; Laura Cherubini

[Pubblicato](#) || Maurizio Calvesi e Laura Cherubini, *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993*, Roma, Università degli studi di Roma, 1994

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag. 1 di 7

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Intervista

di *Umberto Bignardi; Laura Cherubini*

Laura Cherubini Umberto Bignardi, vorrei sapere come e quando hai cominciato a fare l'artista.

Umberto Bignardi Avevo cominciato, a Bologna, con il ginnasio ma poi, all'inizio degli anni '50, andai al liceo artistico come per un moto di liberazione e anche di ribellione. Naturalmente già da prima mi piaceva disegnare. Allora i corsi d'arte erano poco frequentati, eravamo quattro gatti. Provai una grande soddisfazione, ebbi delle conferme come il fatto di sapere che disegnavo bene e questo mi diede sicurezza.

L.C. Dove si trovava il liceo artistico a Bologna?

U.B. Nello stesso edificio dell'Accademia Clementina e della Pinacoteca. Come dicevo eravamo pochi, ho il ricordo di grandi spazi severi.

L.C. Frequentavi la Pinacoteca, c'era qualcosa che ti piaceva?

U.B. Questo è un bell'argomento... soprattutto qui in Italia, il modo in cui i ragazzini si avvicinano all'arte. Ricordo abbastanza bene, quello che non mi piaceva: nei pittori della controriforma, come per esempio Guido Reni, percepivo un eccesso di immagine ecclesiastica. Prima invece, all'età di undici, dodici anni, subito dopo la guerra, avevo avuto delle reazioni molto precise a proposito di arte e comunicazioni visive anche se allora non sapevo di queste categorie. Prima di tutto fui affascinato dalle riviste illustrate americane che avevano i miei cugini più grandi, c'erano pagine di pubblicità che suscitavano meraviglia e al tempo stesso erano razionali, informative in relazione agli oggetti che presentavano. Nello stesso periodo mi successe di vedere Wiligelmo a Modena. Mi impressionò enormemente, si stabilì un rapporto diretto di vicinanza nel tempo. Non so se capii che quella era arte, certamente sapevo che mi apparteneva.

L.C. E il liceo?

U.B. Mentre copiavo statue e ornati di gesso scoprii i maestri dell'arte moderna. All'inizio preferii soprattutto gli espressionisti tedeschi. Non attribuii molta importanza a finire il liceo. Mi era venuta fretta di dipingere e per un po' riuscii a frequentare di straforo il corso di pittura all'accademia. Poi mi iscrissi a scenografia, ma a quel punto Bologna cominciò a starmi stretta e feci di tutto per andare a Roma. Con mio padre avevo un rapporto difficile ma non mi negò mai un aiuto. Così per il second'anno di scenografia, nel '55, arrivai a Roma, capilai nel corso di Scialoja. Fu casuale.

L.C. Conoscevi Scialoja di nome?

U.B. No, no...

L.C. Allora sei stato veramente fortunato perché sei capitato nella famosa classe ...

U.B. Certo, il primo giorno che entrai nell'aula di scenotecnica, c'era un gruppo di ragazzi che ascoltavano il Pierrot Lunaire di Schonberg e discutevano su che tipo di scene fare. Quel gruppo mi interessò subito.

L.C. Il rapporto con Scialoja come fu?

U.B. Direi entusiasmante, ci parlava molto di pittura, noi del gruppo andavamo al suo studio, lo guardavamo lavorare ...

L.C. Quale era il metodo di insegnamento di Scialoja, come mai tanti artisti son venuti fuori da quel corso, non solo allora ma anche in seguito?

U.B. Non direi che avesse un vero e proprio metodo. Ricordo che partiva da un certo periodo della storia del teatro, ma poi ci apriva un gran ventaglio di argomenti toccando tutte le arti e i generi. Soprattutto c'era sempre un aggancio con la contemporaneità. Era capace di suscitare vere curiosità e sfide, ci spingeva a far riferimento a modelli alti. Nel gruppo di allievi circolò poi la tendenza verso una specie di eticità dell'arte. C'era una tensione notevole, rara nelle accademie di belle arti. Chi ha approfittato di questa opportunità è andato avanti.

L.C. Che cosa facevi allora?

U.B. Avevo studiato scenografia per accontentare mio padre, ma avevo sempre seguito a dipingere. Durante l'accademia avevo fatto parecchie pitture direi espressioniste astratte piuttosto liriche. Mi piaceva fare ricerche sulla tecnica dei colori ad acqua o le tecniche miste per far venire fuori un colore con una luce particolare. Quella tradizione materica che c'era in tanto informale e anche nel lavoro di certi americani mi piaceva meno. Guardavo ai pittori americani, ma non solo i più noti, per esempio ho amato molto un periodo di Motherwell, mi piaceva una tela con dipinta la scritta - Je t'aime - su un fondo di colori vivi. A proposito della qualità del gesto mi sembrò veramente convincente Cy Twombly.

L.C. Quando hai conosciuto Twombly?

U.B. Nel '57. Scialoja l'aveva incontrato a New York e quando arrivò a Roma lo presentò al gruppo. Diventammo amici, lo vedevo di frequente.

L.C. Kounellis e Pascali cosa facevano quando li hai conosciuti?

U.B. Ricordo bene l'arrivo di Pino all'accademia direi un anno dopo di me. Il gruppo lo trovò un po' rozzo, a me piacque subito perché era entusiasta e lavorava con una grande energia felice. Kounellis era riservato, si vide subito che sapeva concentrarsi su un'idea. Ci si trovava spesso a casa sua con la moglie Efi e si stava molto bene, nascevano momenti di grande confidenza. Pino faceva tutti quei lavori di pubblicità per i caroselli e le scenografie per la TV. Naturalmente nell'ultimo periodo dell'accademia ci si vedeva, ma il modo con cui ci rielezionammo fra noi del gruppo di allievi, fu dovuto al fatto che si era precisato l'interesse per la pittura...

[Titolo](#) || [Intervista](#)

[Autore](#) || Umberto Bignardi; Laura Cherubini

[Pubblicato](#) || Maurizio Calvesi e Laura Cherubini, *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993*, Roma, Università degli studi di Roma, 1994

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag. 2 di 7

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

L.C. A quel punto ci si frequentò tra artisti, non più tra studenti dell'accademia. Dove abitavano, erano della tua zona? Tu eri alla Purificazione, dunque vicino a Piazza Barberini...

U.B. Non tutti stavamo in centro, per più di un anno lo stanzone alla Purificazione fu un punto d'incontro, ma poi alla fine del '58 feci una cosa che fu giudicata molto strana, un po' folle: andai all'EUR. Una parte dell'EUR era un enorme sterpaglia con qua e là dei boschetti e ogni tanto emergevano gruppi di costruzioni fasciste non finite e sculture seminterrate; sembrava di essere nel Guatemala. In compenso c'erano costruzioni nuove con grandi locali commerciali e sopra un mini appartamento che affittavano quasi per nulla, nessuno ancora ci andava. Riuscii a lavorarci bene per quasi due anni, mi sembrava un luogo californiano, c'era una bella piscina dove andavo regolarmente a nuotare.

L.C. Certo l'EUR era più americano del resto di Roma.

U.B. Vivere in quel quartiere voleva dire concentrarmi di più sulla pittura. Facevo anche letture furibonde. D'altronde andavo in centro molto spesso e gli amici venivano a trovarmi volentieri. Pino arrivò con una terribile balestra e si aggirava nei boschetti sparando frecce. Pur non andando più all'accademia, pensavo che lo studio non era finito, fare il pittore era un obiettivo difficile.

L.C. Prima hai parlato di etica ...

U.B. Sì, avere una linea morale nei comportamenti, nei rapporti... soprattutto essere coerenti mentre si fa il proprio lavoro. Più o meno eravamo tutti di sinistra, ma direi che nessuno fosse veramente militante, valeva la posizione - la rivoluzione si fa con l'arte - alcuni, nel gruppo, diffidavano della mondanità che si respirava nelle trattorie e nei caffè intorno a Piazza del Popolo, ma direi che era una mondanità piuttosto blanda, la stessa che ci poteva essere alla Tartaruga.

L.C. Come hai conosciuto Plinio e come era il rapporto con lui?

U.B. L'ho conosciuto attraverso Scialoja. Era impossibile non andare alla Tartaruga perché lì si vedevano le buone mostre. Nel 1959 Plinio e Vivaldi misero un mio lavoro nella Collettiva "Giovane Pittura a Roma". Era la prima volta che esponevo in una galleria. Plinio era simpatico e cordiale così come sua moglie Nini. Ogni tanto succede di sentir riparlare del ruolo che avrebbe potuto avere Plinio ancor più di quello raggiunto, della grinta dei mercanti ecc... Penso che per una città come Roma, Plinio svolse un ruolo più che giusto. Comunque la Tartaruga non mi fece mai pensare a un luogo dove si vendono quadri. Io poi avevo un rapporto rilassato, non entravo in ansia per conquistare posizioni, c'erano giovani più aggressivi.

L.C. Intendi il gruppo di Schifano, Festa, Angeli...

U.B. Anche, ed era legittimo che lo fossero.

L.C. Con il gruppo, chiamandolo "dei cinque", Schifano, Festa, Angeli, Lo Savio, Uncini, che rapporto c'era?

U.B. Lo Savio e Uncini li ho conosciuti molto superficialmente; L'unico con il quale nacque un rapporto è stato Schifano, direi tra il '61 e il '63, ma non mi fece l'impressione di essere parte di un gruppo. Poi andò in America e non lo vidi per parecchio. L'ultima volta è stato all'Attico nel '67. Festa e Angeli erano sempre nei luoghi canonici, ma non ci fu un vero dialogo, anzi ci fu qualche contrasto, ma non certo polemiche artistiche vere e proprie. Festa, nel '66, quando avevo la personale all'Attico, mi disse: "Guttuso è stato alla tua mostra, i disegni tuoi gli sono piaciuti... va da lui... " Questo era un segno di cordialità.

L.C. Era un modo per aiutarti, perché Guttuso aveva molti rapporti... Era una dimostrazione di amicizia...

U.B. Naturalmente, lo so... ma a me non sarebbe mai venuto in mente di andare a cercare Guttuso... o magari Moravia.

L.C. Quali erano gli artisti di altre generazioni ai quali facevi riferimento? Burri, Novelli?

U.B. Gastone Novelli è stato un mio grande amico e il suo lavoro mi piaceva molto. Ho sempre pensato che fosse il migliore di quella generazione di italiani. Burri era certamente uno dei modelli di qualità che dicevo. Alla Quadriennale del 1955 avevo visto quella sala strepitosa con i suoi "sacchi" e i "tutti neri", uno dei momenti illuminanti nella mia vita. Lui era un personaggio piuttosto sconcertante.

L.C. Non era molto aperto verso i giovani...

U.B. Un giorno, direi nel '57, andammo allo studio che aveva in un garage di Via Salaria. Stava facendo un quadro "tutto bianco" con incollata una camicia da uomo che mostrava i buchi delle maniche. Ogni tanto s'interrompeva, prendeva una pistola e sparava contro un bellissimo bersaglio che sembrava una scultura. Bang... Bang... lo studio rimbombava, ci domandò se volevamo sparare. C'erano Scialoja e altri ragazzi del gruppo, cominciammo a parlare d'arte e qualcuno gli chiese: "... ma a lei piace Pollock?" Lui ci guardò, restò zitto un momento, poi disse: "ma voi avete mai guardato bene Velasquez?"

L.C. Lui è molto classico.

U.B. Con Twombly e Novelli c'era una differenza di dieci anni di età, erano un modello...

L.C. ... più vicino forse, Burri era in un'altra dimensione...

U.B. Sono curioso di vedere esposti alcuni miei lavori su carta del 1960 che non si sono mai visti in pubblico. Lo dico perché in queste carte ci sono dei riferimenti al lavoro di Cy e in un certo senso anche a quello di Gastone. Plinio venne a vedere quella serie di carte con Villa e trovarono che erano troppo Twombliane.

L.C. Tu conoscevi Emilio Villa, che rapporto avevate?

U.B. Bene no, non lo frequentavo. Ebbi l'impressione che il suo giudizio fosse un po' troppo affrettato, ma è un episodio che non ho mai approfondito. In quella serie di carte avevo verificato cosa significasse il peso oggettivo della superficie bianca, un campo che conteneva una quantità di differenti segni per origine e per tempi e ritmi di esecuzione. Fare quelle carte mi fece capire per la prima volta l'importanza delle tavole di Leonardo, un flusso continuo di annotazioni, studi, suggestioni.

Titolo || Intervista

Autore || Umberto Bignardi; Laura Cherubini

Pubblicato || Maurizio Calvesi e Laura Cherubini, *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993*, Roma, Università degli studi di Roma, 1994

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 3 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Ho poi sempre usato le "tecniche miste" su carta, tanto che questa esperienza mi rese insopportabile accettare la graduatoria per cui l'olio su tela sarebbe il massimo. Certo Twombly e Novelli sono un riferimento che trovo più che mai vivo anche in questi giorni. Anche i "combine-drawings" di Rauschenberg furono importanti per me in quel momento.

L.C. Le cose di Rauschenberg le avevi viste da Plinio dove espose o te le aveva mostrate Scialoja?

U.B. Alla Tartaruga e qualcosa avevo visto anche da Cy, andai alla seconda Documenta a Kassel nel '59 e c'erano alcuni "combine-paintings", ma, appunto preferivo i lavori su carta dove andava più nel profondo delle immagini. Era il principio che riprese nelle tele serigrafate della Biennale del '64. Insisto però che per me le sue carte sono superiori e questo vale anche per Twombly. Oltre alle indicazioni che mi davano questi americani contemporanei, come dicevo prima, avevo scoperto quanto fossero importanti le tavole di Leonardo e i disegni di Galileo della luna e dei pianeti. Erano la registrazione di una scoperta continua, penso che fossero tra le prime immagini "moderne". Avevo sempre provato curiosità per il modo con cui i matematici e i fisici annotano velocemente gli schemi e le formule, un misto di sapienza e istintività, misi queste cose nei disegni e poi riprendevo le tavole di astronomia e altre iconografie scientifiche. C'era poi accumulazione di tanti mezzi diversi sulla carta cioè matite, chine colorate, inchiostro, pastelli, porzioni di colori od acqua e olio. Con gli amici parlavo spesso di questi problemi tecnici. Nel '60 Gianni uscì con quei suoi numeri e lettere stampigliati, c'era la volontà di trovare un'identità più netta. Io comunque tendevo alla coesistenza dei contrasti, alla contaminazione.

L.C. Quale è la tua prima personale?

U.B. Quella a due nel 1961 con Giosetta Fioroni, esposi dei quadri dipinti che forse non erano le cose migliori di quel periodo, ma questa è un'idea che mi sono fatto dopo, poi quello fu un anno molto difficile per me.

L.C. Ripercorriamo insieme le tue mostre. Dopo quella con Giosetta cosa hai fatto?

U.B. Nel 1961 c'erano stati problemi privati che mi coinvolsero a fondo. In novembre sposai Silvia e prendemmo casa in Via di Monserrato, dava su Piazza Ricci. Me la indicò Cy che la vedeva dalle sue finestre. In quell'anno avevo fatto pochi quadri, lavoravo in un seminterrato che mi aveva prestato un amico dopo che avevo lasciato l'EUR. Però erano quadri luminosi, molto colorati, di quel periodo c'è anche la pittura con le fette di torta.

L.C. Quando comincia il lavoro con il collage?

U.B. Con il '62 nella nuova casa iniziò quella serie di collages su tela che poi si videro alla personale del '63 alla Tartaruga. Lavoravo sull'uso dell'immagine fotografata, mediata, accostata ad altre foto e a parti di pittura. Nell'intervista che mi fece Boatto nel '65 venne fuori molto bene l'importanza che aveva avuto quel periodo per il lavoro degli anni successivi. Erano immagini di provenienza diversa, il modo in cui le valutavo e quindi le usavo seguiva il principio dell'interpretazione nel rispetto della loro struttura originale. Il processo attraverso il quale, era nata l'immagine non doveva essere snaturato.

L.C. L'intenzione era cioè quella di fare un uso strutturale dell'immagine rispettandone la vocazione

U.B. Sì, c'era molteplicità, coesistevano molti fenomeni diversi. Non ho mai avuto l'intenzione di selezionare un segno o una certa iconografia per "specializzarmi" che è poi quello che hanno fatto i pop americani. Anche su questo Boatto era d'accordo.

L.C. Questa mi sembra una distinzione importante.

U.B. È in questo senso che preferivo Rauschenberg, la molteplicità, la panoramicità...

L.C. Preferivi questo all'aspetto più tipicamente americano della specializzazione...

U.B. Ora stiamo parlando del 1962, nell'82, quando frequentavo la IBM sentivo continuamente dire che la specializzazione non era più in sintonia con l'era post-industriale e nella società dell'informazione conta l'orizzontalità, la flessibilità. Sul lavoro del '62 ebbi molti scambi di idee con Forrest Williams tanto che trovai naturale chiedergli di scrivere qualcosa per la mia mostra del 1963 alla Tartaruga. Forrest non era un critico d'arte, era un filosofo che si era fermato a Roma per un periodo di studio. Poi è tornato in Colorado dove ha una cattedra all'Università di Boulder. Era comunque molto appassionato di arte, conosceva anche l'ambiente delle grandi multinazionali. Mi fece impressione sentire da lui che la General Motors pagava dei filosofi perché pensassero. Non che rimanessi ammirato, però questo dato concorse a farmi capire in che modo gli USA stessero affermando la loro egemonia.

L.C. Dovevano crearsi una forza culturale.

U.B. E lo facevano con il loro pragmatismo.

L.C. Il testo di Forrest Williams nel catalogo del '63 era molto bello, diceva, tra l'altro: "la maniera con la quale Bignardi si mette in relazione con le immagini usate implica decisamente che questi simboli sono gli ingredienti di un mondo mitico che sta configurandosi intorno a noi nella nostra società tecnologica".

U.B. Ma... più tardi mi sono reso conto che aver affidato quella presentazione a uno straniero di passaggio, per di più non "specializzato", suscitò una certa perplessità.

L.C. Tra i critici romani chi seguiva il tuo lavoro in quei primi anni?

U.B. Direi Cesare Vivaldi, perché lo vedevo spesso alla Tartaruga. Vanno dopo Vivaldi scrisse un pezzo molto positivo presentandomi alla personale della De' Foscherari a Bologna, ma c'era un passaggio in cui diceva che il lavoro dei collages aveva mortificato il mio naturale talento di pittore, in un certo senso non aveva torto. Dopo la mostra del '63, e per tutti il '64 mi ero rimesso a lavorare su carta e su tela disegnando e dipingendo solamente. Ritrasferivo l'esperienza del medium fotografico a tecniche eseguite con le mani.

L.C. Ricordi altri critici, Boatto ad esempio, che pure ha scritto del tuo lavoro?

Titolo || Intervista

Autore || Umberto Bignardi; Laura Cherubini

Pubblicato || Maurizio Calvesi e Laura Cherubini, *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993*, Roma, Università degli studi di Roma, 1994

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 4 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

U.B. Alberto l'ho incontrato nel '64 e dimostrò subito molta curiosità per quello che facevo, la curiosità fu reciproca e nacque un rapporto certamente vivo. Allora lui era evidentemente già molto interessato ai pop americani tanto che poi scrisse il suo libro. Ecco, anche attraverso i suoi giudizi si chiarì la differenza che c'era tra un lavoro come il mio, e quello degli italiani e degli americani miei coetanei. Alberto mi presentò Sargentini e nel '65 entrai all'Attico.

L.C. E Calvesi?

U.B. Lo conobbi alla mia personale del '63 alla Tartaruga, in seguito ci si vide con Schifano fu sempre molto attento verso il mio lavoro e non a caso era l'unico critico presente al Vernissage della mia personale all'Attico (oltre naturalmente a Boatto che presentava la mostra), fatto che ricordo come significativo.

L.C. Parliamo delle diversità e delle affinità tra il tuo lavoro e quello di altri artisti della tua generazione.

U.B. Prima dicevo dell'orizzontalità dei fenomeni, di far coesistere aspetti contraddittori e di una reale passione per i fenomeni "moderni", questi erano tratti che stavano nel mio modo di lavorare e vennero fuori piuttosto chiaramente nell'intervista con Boatto del '65. Era una posizione diversa dalla pittura che facevano altri giovani a Roma in quel momento che tendeva a tornare a immagini bloccate, in un certo senso qualcosa di metafisica ...

L.C. Si è parlato di metafisica per molti di questi lavori, ad esempio per il monochromo di Schifano...

U.B. I suoi quadri su Balla e il futurismo mi fanno pensare più a un rapporto affettivo, estetico con il soggetto di partenza, è una ripresa della pittura in quanto pittura, non tanto del processo...

L.C. Sia lui che Tana Festa, in quella fase del loro lavoro, ricercavano una ieratica iconicità che costituiva il fascino di quelle opere...

U.B. Certamente qui stava una diversità. Preferivo la scioltezza di Schifano, soprattutto all'inizio dei '60, non mi sono mai sentito vicino al lavoro un po' massiccio di Festa e neanche a quello di Angeli.

L.C. Kounellis?

U.B. Direi che con lui ci fu un gran scambio di idee, amicizia e confidenza e questo soprattutto nei primi anni dopo l'accademia. Senza dubbio lo scambio era di un livello alto, però non era facile essergli vicino nelle fasi in cui partiva per operare qualcosa di nuovo. In questo muoveva da presupposti diversi dai miei, molto interiorizzati, quasi segreti.

L.C. Pascali?

U.B. Ecco, con Pino invece c'era un rapporto psicologicamente più vicino. Era estremamente estroverso, fattuale, sapeva veramente fare un'infinità di cose. Mi è successo di vederlo molto teso in periodi di difficoltà ma ne usciva anche per la sua strepitosa capacità di costruire velocemente di tutto.

L.C. Era homo faber...

U.B. Sì, mentre io tendevo a mediare sempre mentalmente e non ero certo un campione di produttività.

L.C. E che rapporto avevi con altri artisti come Lombardo, Mambor, Tacchi?

U.B. C'era un rapporto di simpatia, soprattutto con Tacchi ma non credo di poter dire che ci fu uno scambio approfondito. Successe anche che con la fine del '64 e l'inizio del '65 mi concentrai su nuovi interessi, questo non significa che sparii ma era molto importante per me, in quel momento, studiare i fenomeni pre-cinematografici (Muybridge) e altri come la dinamicità che sta in certe immagini fisse (Foto-finish) ed è stato anche il momento dei "media-trovati". Entravo proprio in una fase al di là della pittura, cercavo una specie di veicolo per far transitare le immagini.

L.C. Diciamo che dai disegni su Muybridge al Rotar c'è sempre nel tuo lavoro la ricerca di un mezzo per far viaggiare le immagini.

U.B. Mi rendo conto che usare la parola -comunicazione- può sembrare banale, ma non è sbagliato. C'è anche l'idea di un processo che tende all'immateriale. Questa ricerca tendeva tra l'altro a precisare certe tecniche come per esempio l'uso dello specchio. A me interessava l'ambiguità dello specchio come suscitatore di meraviglia e anche sbalordimento. Ora per il Prismobile e il Fantavisore uso la definizione di "media-trovati". Lo specchio come medium nella dimensione magica è sempre esistito, il problema era far diventare vivo l'incontro fra questi oggetti che sono virtuali materiali e l'immagine poiché vivono solo nel momento in cui sai avviare il viaggio di cui parlavi prima. Avevo concretizzato l'idea del Fantavisore con mezzi minimi nel 1965, si vide poi alla personale dell'Attico nel '66 e nello stesso anno alla Fenice contemporaneamente alla Biennale, l'anno dopo a Napoli da Amelio e al Deposito di Genova. Parlo del Fantavisore, perché, appena lo finii, mi venne in mente di farne una versione più grande e più precisa. C'era un doppio aspetto da sviluppare, da un lato quello di cui parlavo prima, la materialità-virtualità, dall'altro l'accettazione della comunicazione. Credo che ci riuscii più tardi con l'Implicar.

L.C. Potenzialmente c'era già questa tendenza...

U.B. Cercavo i mezzi per poter riuscire a procedere.

L.C. Parliamo ancora dei rapporti con artisti delle generazioni precedenti, oltre a Novelli intendo Dorazio, Turcato, la Accardi, Perilli. Sono stati importanti per te?

U.B. Nella fase della prima formazione alcuni sono stati importanti, c'era un clima di apertura. Nel '56 ebbi modo di andare a Parigi e starei per un po', Dorazio mi preparò delle lettere di presentazione, veramente come si usava fare un tempo, e così incontrai Arp, Man Ray, la vedova di Kandinsky... fu stupendo.

L.C. So che Dorazio ha sempre aiutato gli altri artisti. Fu quindi un viaggio importante, un'esperienza.

U.B. Incontrare quei personaggi fu certo importante, fra l'altro quel viaggio mi fece capire come ci potessero essere diversi modi di intendere la storia. Nel '56, a Parigi, i giovani artisti consideravano Dada e il primo surrealismo come fatti

Titolo || Intervista

Autore || Umberto Bignardi; Laura Cherubini

Pubblicato || Maurizio Calvesi e Laura Cherubini, *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993*, Roma, Università degli studi di Roma, 1994

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 5 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

lontanissimi, più o meno sepolti e ti guardavano con ironia se dicevi che andavi a trovare Man Ray. Reagì così anche Ives Klein allora rigorosamente 'monochrome' che andai a trovare su indicazione di Perilli. Era molto simpatico con degli atteggiamenti un po' da spadaccino. Un giorno lo seguii in una bellissima palestra liberty di Montparnasse dove teneva un corso di judo per signore molto sofisticate. Comunque per tornare all'argomento di prima, ero un ventenne italiano che aveva scoperto da poco l'importanza delle avanguardie storiche e preferivo l'immagine della Parigi passata a quella di quei giorni.

L.C. Da una lettera che hai conservato, mi sembra che si fosse creato un certo rapporto con Germano Celant.

U.B. L'ho incontrato per la personale al Deposito di Boccadasse dove mi presentò, nell'1967. Era stimolante e propositivo, cercava gli artisti, mi scriveva di progetti di mostre e di lavori teatrali, tutto questo era un fatto insolito. Gli comunicai quello che man mano avevo in mente, che il mio lavoro poteva avere altre destinazioni e collocazioni in una dimensione pubblica più ampia, quella dello spazio urbano. E poi dell'evoluzione del design dell'immagine (era stato d'accordo nell'usare questo termine nella presentazione del Deposito) in funzione del mezzo cinematografico, o comunque dell'immagine proiettata, dinamica. Nel catalogo della Bertesca "Arte povera e Im/Spazio" queste idee c'erano tutte.

L.C. La mostra Arte povera e Im/Spazio, concetto che Celant definisce così: "L'immagine abbraccia lo spazio, si fa spazio. Si svolge nel tempo e diventa cinema. Si dilata su e con le pareti e diventa architettura". Ricordi le opere che avevi esposto e quelle degli altri artisti?

U.B. Esposi il Rotor con proiettato sopra il film "Motion Vision", Ceroli aveva delle sagome piatte di auto appoggiate al marciapiede, c'era la poltrona rossa di Tacchi... credo che Pino e Gianni avessero le stesse opere che si erano viste alla mostra dell'Attico nel giugno dello stesso anno. Nella presentazione del concetto di Im/Spazio, Celant considerava un numero piuttosto vasto di artisti e tendenze, per esempio l'arte cinetica e programmata. Quando parlava di ogni singolo artista e arrivava a me, trovava che nel Rotor e nel film c'era un rapporto anche con l'Arte povera, una multimedialità per gli scambi con il cinema e il teatro e che il mio lavoro era Im/Spazio puro. Queste esperienze che avevo fatto con le persone del cinema e del teatro, non muovevano certo da partenze teoretiche, erano decisamente lontane dalla posizione dei gruppi di arte programmata. Nella citazione dell'espansione dell'immagine nello spazio urbano c'era il riconoscimento implicito delle macchine del '65 (aveva scritto del Fantavisore nel catalogo della mostra al Deposito). Quelle mie macchine consistevano in oggetti in definitiva preesistenti nella realtà fisica della città, vedi il Prismobile, ma che cambiavano di significato se ci si impossessava del loro potenziale di comunicazione. Questo è poi successo anche recentissimamente con gli artisti che utilizzano l'hardware delle grandi insegne luminose per inserirvi il software dei loro messaggi.

L.C. Quando inizia questo lavoro di espansione e di costruzione di macchine per immagini?

U.B. Viene dallo sviluppo delle esperienze del '65. I "media-trovati" erano oggetti-sistemi da caricare con immagini rinnovabili. Poi, nel '66, mi ero avvicinato ad alcuni esponenti del cinema indipendente e Alfredo Leonardi fu quello con il quale ebbi l'esperienza più approfondita. Il Rotor rese ancora più estroversa la tendenza indicata dai lavori precedenti, appunto una maggiore espansione dell'immagine nello spazio.

L.C. Quale è la tua prima esperienza in teatro? Con Mario Ricci?

U.B. Sì, con Ricci. È stata dopo la mostra all'Attico del '67, Mario vide il Rotore gli piacque molto, mi propose subito di fare un lavoro insieme. Lui aveva lavorato sempre con i pittori. C'era il testo di Balestrini, "Illuminazione", ma io non ero vincolato e pensai a uno spazio scenico completamente dominato dall'immagine. C'erano due file di prismi ruotanti sfalsati attraverso i quali si muovevano gli attori, ma questi oggetti solidi e i corpi stessi degli attori erano percepibili soltanto perché investiti dalle immagini proiettate di due film sincronizzati e dalle diapositive proiettate da un posto in platea. In quella forma di teatro-immagine c'era la dilatazione dell'esperienza del Prismobile e del Rotor. Questo generava ovviamente una dimensione spettacolare, nella seconda versione del '68 che andò al museo di Wiesbaden nella mostra con Pascali, Mattiacci, Kounellis e Lombardo, avevo aggiunto una colonna sonora.

L.C. L'idea è comunque di un elemento multisensoriale...

U.B. Ricordo un articolo del Frankfurter Allgemeine che recensiva quella mostra e rilevava con precisione la differenza del Rotor rispetto al lavoro di tutti gli altri, parlava di uno spazio audiovisivo che coinvolgeva nell'ipnosi del tempo e dello spazio che tornarono continuamente. Mario Diacono aveva scritto su BIT, a proposito del Rotor alla mostra del '67 all'Attico, più o meno così: "... è un'opera che marcia a immagini..."

L.C. ... come se l'immagine fosse una sorta di carburante...

U.B. ...sì, e rilevava che trattandosi di immagini filmiche, si sentiva anche la necessità del suono. Come ho già detto, avevo precisato alcune idee usando mezzi molto semplici, con l'inoltrarsi nel '68 ebbi la sensazione che le condizioni generali non facilitassero lo sviluppo del mio lavoro. Negli Stati Uniti, nel '67, si erano viste forme di collaborazione tra il mondo artistico e alcuni grandi gruppi industriali. "Nine Evenings", gli eventi 'intermedia' che si videro all'Armory di New York, appunto nel '67, erano stati realizzati in collaborazione con i laboratori Bell. Non era un episodio di sponsorizzazione, ma vera progettazione tra specialisti di tecnologia e artisti come John Cage, Rauschenberg, Fahlstrom e tanti altri più o meno noti. Non cito queste realtà, perché pensassi che dovessero arrivare a sostituire il rapporto con le gallerie. Qui in Italia e a Roma ci fu sempre una distanza abissale fra questi settori. Tranne alcuni episodi come l'appoggio della Olivetti per l'arte programmata, presentata da Umberto Eco, mi sembra all'inizio dei '60, non c'era, per lo meno all'ora, la probabilità di un incontro tra le due differenti culture, ognuna se ne stava rigidamente nella propria posizione. Non posso fare a meno di dire che quei lavori che feci aspiravano implicitamente ad acquisire mezzi più veri, meno miserabili. ..

Titolo || Intervista

Autore || Umberto Bignardi; Laura Cherubini

Pubblicato || Maurizio Calvesi e Laura Cherubini, *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993*, Roma, Università degli studi di Roma, 1994

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag. 6 di 7

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

L.C. Fabio Mauri ha intitolato un saggio molto bello sugli anni tra i '50 e i '60 a Roma "La miserabilità dell'arte". Diciamo che questa tua idea ti ha portato avanti, però paradossalmente ti ha portato anche a quello che nel sistema dell'arte di allora diventava anche un punto morto dove c'era la fuoriuscita da questo sistema o niente.

U.B. In quel momento stava decollando l'Arte povera. Paradossalmente era più agevole esporre una montagna di terra, era coraggioso e concettualmente rigoroso, ma operativamente più facile. Ciò che avevo in mente io necessitava di una organizzazione strutturata ma, al tempo stesso, non rigida. Mi trovai in una posizione difficile.

L.C. Nel tuo lavoro c'era innanzi tutto l'aspetto tecnologico e una conseguenza di questo era il fatto che i tuoi lavori erano di costosa produzione, anche perché non si può non farli a un alto livello, necessitano di un grado di perfezionismo che non ne permette la realizzazione artigianale e presupponevano dunque uno sbocco nell'industria.

U.B. Come dicevo, c'era modo e modo di tentare un rapporto con la tecnologia e l'industria. Nel '66 avevo concorso per ottenere una borsa di studio in USA, c'era una fondazione che dava borse molto buone della durata di due anni, ma erano soprattutto per studi storicopolitico-economici, c'erano solo 25 posti per i quali si concorreva da tutta l'Europa occidentale, uno solo era per l'arte. Arrivai ventiseiesimo, mi dissero che era facile andare, ma quella volta nessuno rinunciò. È un po' come un film di Alberto Sordi. Avevo chiesto di sviluppare una ricerca presso l'MIT proprio sul rapporto tra l'immagine e lo spazio urbano. Andare negli USA con una borsa mi stava bene, non sarei stato capace di buttarmi alla ventura abbandonando tutto...

L.C. Costretto in fondo a fare l'emigrante.

U.B. Il '68 fu poi un anno in cui ci fu una nuova ondata di vicende private difficili, ci fu la morte di Pino e gli avvenimenti universitari o la contestazione degli artisti mi apparvero in molti casi contraddittori. Un esempio di questo malessere è quella specie di Biennale che fu proposta a Firenze verso la fine dell'anno e che ora non ricordo come si chiamasse. Sicuramente fu un episodio depressivo. Nel frattempo seguivavo a produrre disegni, ma la loro destinazione non mi era più così chiara, entrai in una fase di stanchezza.

L.C. Siamo arrivati a un punto cruciale. Puoi cercare di spiegarci le motivazioni di questa tua "fuoriuscita" dal mondo dell'arte?

U.B. Forse non riuscirò a dire tutto. I motivi che ho raccontato prima hanno evidentemente pesato. D'altra parte, nonostante le contestazioni mi attirava la visione positiva che allora ancora c'era della cosiddetta tecnologia avanzata. Per esempio era ancora forte la scia delle realizzazioni di Adriano Olivetti...

L.C. ... che avevano un posto nella cultura ...

U.B. ... era senz'altro una dimensione né provinciale né banale. Quando nacque il rapporto con l'Olivetti io, d'altronde, non andai a fare la pubblicità, avevano bisogno di un sistema di presentazione d'immagine con mezzi innovativi e inediti da usare in Europa, in Giappone, negli Stati Uniti ... riuscii subito ad operare con mezzi adeguati e fui preso da una serie di impegni molto intensi.

L.C. Tu sei stato chiamato dunque come specialista dell'immagine, per promuovere l'immagine di questa allora fulgida industria italiana all'estero.

U.B. Allora non ero consapevole di che cosa significasse economicamente una grande azienda se non per i dati che tutti conoscevano genericamente... in quel momento l'immagine era solida, era un'industria in trasformazione, in fase di espansione come multi nazionale italiana. Aveva una buona presenza nel mondo, rappresentava l'Italia "moderna" tra virgolette.

L.C. E in tutto il tuo lavoro c'è sempre l'attrazione per il moderno.

U.B. Dopo la Biennale del '66 avevo ricevuto un invito a prendere contatto con l'ambiente olivettiano, c'era perciò una precedente iniziativa dell'azienda.

L.C. Partecipasti alla Biennale invitato da chi?

U.B. Nella commissione c'era Capogrossi che conoscevo, probabilmente il rilievo che ebbe la mostra dell'Attico mi procurò l'invito alla sezione di grafica. Sargentini, come dicevo, aprì una mostra nel foyer della Fenice contemporaneamente all'inaugurazione della Biennale. Lì esposti con Adami, Telemaque, e Canogar. Portammo le macchine e molti disegni, il mio lavoro ebbe successo, ricordo che venne un emissario della Guggenheim che si interessò al Fantavisore.

L.C. Facciamo un passo indietro, come sei approdato da Sargentini?

U.B. Boatto vide il mio lavoro, credo di poter dire che lo trovò abbastanza diverso da ciò che stava succedendo alla Tartaruga, in quel momento si era avvicinato all'Attico.

L.C. Boatto mi ha detto che fin quando la Tartaruga è stato il centro della situazione romana, lui si è sempre sentito in disparte, mentre ha trovato un suo spazio in seguito all'Attico, galleria che tentava di occuparsi di aspetti interdisciplinari.

U.B. Non conosco questi umori di Alberto, ma credo di poter dire di essere stato il primo giovane pittore che lavorava a Roma, diverso da quelli che fino ad allora avevano gravitato intorno all'Attico, ad entrare in questa galleria. Ricordo che la mia personale del gennaio 1966 fece abbastanza scalpore, per i vecchi amici come Pino e Kounellis che erano nell'area della Tartaruga, io rappresentai probabilmente la scheggia che colpisce e infrange una certa situazione. Pensai poi che sarebbe stato molto positivo che anche loro passassero all'Attico, ma questo non è certo dipeso da me.

L.C. Finiamo questo discorso sull'Attico. Quando Boatto ti ci porta, la galleria è ancora diretta dal padre di Fabio Sargentini che espone artisti come Brauner, Permeke, Sironi... Dove si trova?

[Titolo](#) || Intervista

[Autore](#) || Umberto Bignardi; Laura Cherubini

[Pubblicato](#) || Maurizio Calvesi e Laura Cherubini, *Umberto Bignardi. Opere dal 1958 al 1993*, Roma, Università degli studi di Roma, 1994

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag. 7 di 7

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

U.B. Era effettivamente l'attico del palazzo in Piazza di Spagna. Ricordo le mostre che precedettero la mia, appunto, Adami, Telemaque e un artista tedesco di cui ora non ricordo il nome...

L.C. Questi artisti erano scelti e seguiti da Fabio o, come mi sembra più probabile dal padre?

U.B. Questo non saprei dire con esattezza, ma credo che la presenza del padre fosse ancora importante.

L.C. Dunque tu sei uno dei primi artisti che Fabio Sargentini segue in proprio?

U.B. Ma, direi di sì.

L.C. Dunque quando ti organizza la personale del '66 non ha ancora fatto mostre di Pascali, di Kounellis ...

U.B. No, non mi risulta che si fossero neanche avvicinati all'Attico, anzi direi che c'era l'atteggiamento "stiamo a vedere cosa succede".

L.C. Con Fabio Sargentini che rapporto si creò?

U.B. Con Fabio ci fu un rapporto nuovo per me e interessante, era la prima volta, ma è anche stata l'ultima, che avevo un rapporto contrattuale. Poi esistono aspetti caratteriali, psicologici ed altro che determinano lo sviluppo dei rapporti in una direzione piuttosto che in un'altra. Quando gli parlai di utilizzare macchine a prismi da modificare, di specchi, di soluzioni in definitiva insolite, Fabio reagì molto bene, il suo interesse fu sinceramente vivo.

L.C. Come si arriva alla mostra "Fuoco Immagine Acqua Terra"?

U.B. Fu una messa in evidenza di nuovi fenomeni. Mentre pensavo al film "Motion Vision" trovai quasi automaticamente l'idea del Rotor perché era un modo per reinventare l'immagine cinematografica e anche negarla. Feci le riprese di vari nudi in movimento e una specie di animazione usando le immagini dei disegni su Muybridge.

L.C. Diciamo che il disegno resta un filo conduttore nel tuo lavoro.

U.B. Abbiamo detto che i disegni diventarono il carburante, poi ci fu la ricostruzione di movimenti elementari con i corpi nudi. Questo dovette dar fastidio a qualcuno, infatti, dopo due o tre giorni dall'inaugurazione, venne la polizia a chiudere la mostra perché quei nudi offendevano il "comune senso del pudore".

L.C. Riuscirono a riaprire?

U.B. Sì, subito, il padre di Fabio doveva essere assessore in quel momento ... Nel '67 circolava ancora quella mentalità... ma, indipendentemente dalla storia dei nudi, mi sembra che i giudizi sul Rotor non potessero fare a meno di considerare che c'era un film. Forse, in alcuni casi non fu considerato tanto lo specifico filmico, quanto piuttosto valori più generali come lo spazio, il ritmo, il tempo...

L.C. Mentre c'era uno specifico filmico...

U.B. Era fondamentale. Celant nella successiva mostra della Bartesca dirà: "Bignardi dovrebbe mettersi a fare del cinema". La tendenza ad agire nell'ambito di una vera multimedialità era uno dei punti fermi a cui ero arrivato, ma era anche un punto per ripartire. È in questo senso che mi lasciai convincere dalle opportunità che mi presentavano le grosse organizzazioni aziendali. Qui la committenza era molto chiara, la possibilità di operare sicura, i mezzi che avevo a disposizione decisamente affascinanti.

L.C. Cosa puoi dire, in sintesi, della lunga esperienza che è seguita poi?

U.B. L'episodio dell'Implicar ha avuto uno sviluppo che è durato quasi cinque anni. Andò al Museum of Modern Art di New York nel 1972, alla Triennale del '73, al Design Zentrum di Berlino nel '74 (quello diretto da Franise Burkhardt, che poi diventerà il direttore della sezione architettura e design del Centre Pompidou) e poi a Bologna, sempre nel '74, per un lavoro che feci con Pierluigi Cervellati e gli altri urbanisti del comune. Quest'ultimo lavoro mi impegnò particolarmente, tornavo nella mia città con un mio linguaggio per coinvolgere il pubblico in uno spettacolo conoscitivo sulla coscienza della dimensione urbana. Una fase positiva sulla strada della mia utopia. Su queste esperienze mancano vere e proprie registrazioni da parte della critica e questo è inevitabile, poiché l'area nella quale nascevano non era quella dell'arte pura, ma nemmeno quella dell'industria! design. Questo però è un argomento che mi piace considerare "aperto". C'è stato poi un lungo periodo in cui ho collaborato come consulente con la IBM. Ho attraversato i riti e i miti di una grande organizzazione con le sue particolari formule di comunicazione. Più recentemente molti eventi sono precipitati, il passaggio epocale che stiamo attraversando ha messo in crisi alcune certezze che fino a poco tempo fa sembravano intoccabili. Ho riscoperto cosa significa ritrovarsi con se stessi e con l'uso dei mezzi semplici di sempre: una superficie, il disegno.