

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

## Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

di Laura Cherubini

### 1935

Umberto Bignardi nasce a Bologna. Frequenta il liceo artistico della sua città (uno degli insegnanti si chiama Corrado Corazza e interessa B. perché non è accademico e si ispira ai principi dell'espressionismo) è in seguito all'Accademia Clementina di Belle Arti (nello stesso edificio accanto alla Pinacoteca) al corso di scenografia (1954). Le sue precoci preferenze vanno a fenomeni apparentemente incongrui come la pubblicità delle riviste americane e la scultura di Wiligelmo ma di cui forse a Bignardi, ancora ragazzo, interessa il linguaggio icastico e fortemente ancorato alla realtà.

### 1955

Si trasferisce a Roma dove prosegue gli studi di scenografia (la materia era stata scelta per un accordo con il padre, figura autoritaria e severa che gli promette aiuto per proseguire gli studi artistici a patto di imparare un mestiere e fare lo scenografo sembrava meno avventuroso che fare il pittore). Va ad abitare in via della Purificazione. L'incontro con Toti Scialoja e con i compagni di corso (tra questi Carlo Battaglia, Anna Paparatti, Jannis Kounellis e Pino Pascali, questi due arrivano però circa un anno dopo) è molto positivo per il giovane artista bolognese. È buono anche l'impatto con Roma che a B. sembra "un posto esotico", ma cosmopolita insostituibile, anche per la presenza di Burri che alla Quadriennale del '55 ha una sala che sbalordisce B. L'attenzione ai nuovi materiali nasce a Roma proprio dalla linea materica di Burri, mentre la linea più mentale di Fontana a Milano interessa meno il giovane B.

### 1956

Viaggio a Parigi

### 1957

La pittura diviene per B. attività prevalente: si tratta di una sorta di pittura d'azione lirica, ma già da allora l'artista alleggerisce l'aspetto materico *dell'action painting* americana (tra i suoi primi punti di riferimento), sperimentando colori ad acqua e tecniche miste. Ama Pollock e De Kooning, ma anche la serie di quadri di Motherwell con la grande scritta *Je t'aime*.

Conosce Cy Twombly di cui diviene amico.

### 1958

Va ad abitare all'EUR tra "rovine fasciste"

### 1959

Sempre attraverso Scialoja conosce Plinio De Martiis che dirige la galleria La Tartaruga e che lo invita a una collettiva curata dal critico Cesare Vivaldi, *Giovane pittura a Roma*, (10 febbraio) con Rotella, Scarpitta, Perilli, Novelli, Accardi, Sanfilippo: Roma è città infingarda; si è accorta di avere quasi tutti i migliori pittori italiani, i Mafai, i Capogrossi, i Burri, i Corpora, i Turcato, gli Scialoja e scultori come Consegra, Franchina e Mirko, soltanto 'di rimbalzo' quando Parigi o New York ne hanno stabilito la fama o quando un critico acuto e coraggioso come Venturi li ha imposti (con la sola eccezione di Mafai)... La prospettiva non è più *l'astratto-concreto*, non è più *l'informel*, non è più nemmeno *l'action painting* ... Alla cieca natura, all'incomprensibile, non si oppone, americanamente, il diagramma del proprio io, ma un oggetto costruito e insieme 'naturale', un quadro". U.B. visita *Documenta* a Kassel vede tra l'altro alcuni *combine-paintings* di Rauschenberg. In questo stesso anno si tiene alla Tartaruga una mostra personale di Rauschenberg, che diventa per B. un importante punto di riferimento. Attraverso il lavoro su carta suo e di Twombly riscopre le *tavole* di Leonardo, riscoperta che segnerà i lavori dell'anno successivo. Anche in seguito B. continuerà a riferirsi al *new dada* più che alla *pop art* e preferire Rauschenberg proprio per l'aspetto del montaggio sulla carta bianca e per la maggiore ampiezza e orizzontalità della visione opposte alla verticalizzazione specialistica della *pop*.

### 1960

Partecipa (24 Maggio) a una collettiva di lavori su carta organizzata con la collaborazione della galleria Il Segno al Centro Knoll International di Stoccarda con Cintoli, Raspi, ecc. (testo di Oreste Ferrari).

Nuova collettiva dal titolo *Opere di piccolo formato* (3 dicembre) sempre alla Tartaruga con altri 20 artisti (Fioroni, Kounellis, Mauri, Rotella, Scarpitta...). La stessa galleria prima dell'estate aveva presentato la prima mostra personale di Kounellis.

B. lavora a un gruppo di opere su carta che vengono ora esposte per la prima volta e che allora furono viste da Plinio De Martiis ed Emilio Villa, che le trovò molto vicine a Twombly.

B. intende proprio queste carte come *tavole* nelle quali si accumulano una serie di annotazioni e anche elementi scientifici, di astronomia, chimica o fisica, appunti e schizzi tipici dei disegni scientifici, un linguaggio che evidentemente interessa B. per l'intrinseco aspetto di convogliare informazioni attraverso il disegno. Ci sono inoltre riferimenti letterari (ad esempio l'artista trascrive i versi di un testo poetico che ama) inseriti nel flusso continuo dei segni sulla carta.

### 1961

L'11 marzo U.B. ha la sua prima mostra personale con Giosetta Fioroni alla Tartaruga. La Fioroni presenta una serie di lavori con l'argento, mentre B. pur continuando a preferire i lavori su carta, presenta tre grandi quadri (uno è recentemente riapparso nella collezione della Banca Commerciale).

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Nello stesso anno la galleria presenta la personale di Schifano, la mostra di Manzoni e Castellani e due collettive dove a Kounellis, Schifano e Twombly si aggiungono nella seconda Rauschenberg e Tinguely.

B. colloca in questo momento il passaggio da una fase in cui il linguaggio astratto era dominante per tutta la sua generazione a una nuova iconografia: a una fase parallela alla *pop* americana, da cui però si distingue. Tipico di questo momento sarebbe il quadro con le fette di torta dove la serialità si accompagna a una pittura molto viva e di intensa gestualità, molto lontana dalle algide e indifferenti atmosfere *pop*. Anche Andy Warhol ha fatto un lavoro con la torta, ma è appunto più vicino al mondo sofisticato delle riviste americane come "Harper's Bazar" e "Vogue" e nella fase in cui lavora come illustratore utilizza il procedimento della *blotted line*, trasferimento per contatto del disegno originale secondo il canone dell'impersonalità.

### 1962

Un'opera di quest'anno "I modelli per il prossimo anno" (poi pubblicata nel catalogo della Tartaruga) presenta l'espedito del quadro nel quadro iterato molteplici volte e organizzato in ordinata paratassi. Sembrano tanti piccoli schermi identici nella forma e nelle dimensioni, sui quali si affacciano immagini differenti. B. è sempre interessato all'eterogeneità come quando nei disegni di questi primi anni Sessanta mescola macchie di colore ed equazioni (secondo il principio del *combine* di origine *new dada* aveva cominciato a inserire i disegni del nonno ingegnere). La matrice di queste carte era nel riferimento a Twombly per l'idea di pagina, il motivo dello scarabocchio, il grumo bianco su bianco, ma se ne differenziava per l'uso del colore, per l'elemento del disegno tecnico-scientifico (di cui forse un aspetto che interessa molto B. è quello della progettualità) e proprio per questa abitudine a creare il quadro nel quadro, anche la macchia era sempre recintata. Questo modo di comporre passa dai disegni ai dipinti, come in questo dove si riquadrano tanti campi recintati. Insomma nel lavoro di B. c'è sempre una costruzione e anche l'interesse per la pagina bianca di Twombly nasconde l'intenzione di ritagliare un campo. Secondo un ricordo riferitomi da B. stesso, "Scialoja era inorridito perché per lui un quadro doveva essere astratto, mentre qui c'erano riferimenti simbolici e frammenti di figurazione". Ma per B. era importante trovare un confronto con i materiali della contemporaneità.

### 1963

I quadri esposti alla Tartaruga (24 aprile) mantengono la stessa struttura, l'impaginazione delle carte. Alcuni sono eseguiti l'anno precedente, come ad esempio il quadro con la serie di calzature. Presenta la mostra Forrest Williams, che non era un critico d'arte, ma uno studioso di estetica a Roma per caso e che pose l'accento sulle nuove mitologie delle società tecnologiche. Elemento principale di questi lavori è il **montaggio** di oggetti e della loro situazione spaziale e l'operazione principale sembra quella della **collocazione**. Anche le tecniche sono eterogenee e questo uso del *collage* sarà criticato più tardi da Vivaldi secondo il quale B. si era in un certo senso umiliato, mentre la sua vera natura era nel talento di disegnatore e pittore.

*Si legge nei quadri di Bignardi un processo di meditazione propedeutica che cerca di esplorare le varie potenzialità delle immagini prese dal mondo dei "mass media" e dall'iconografia della scienza. Il problema creativo è allora quello di stabilire una relazione fra queste potenzialità che si riferiscono in diversi modi al nostro mondo e quelle del linguaggio pittorico usuale. La soluzione è un particolare dialogo attivo fra i due ordini, mosso da un'emozione sostenuta e intensamente lirica. Dovremmo notare che le fotografie e i diagrammi che funzionano in questi quadri giocano nella nostra esperienza quotidiana un ruolo tanto vasto e determinante; essi diventano infatti più reali degli oggetti rappresentati. Per esempio, le illustrazioni pubblicitarie, non molto tempo fa, indicavano di solito cose che esistevano altrove, cioè in completa indipendenza dalle loro immagini. Oggi sarebbe più vero affermare che queste immagini dei "mass media" più che copiare o indicare il loro oggetto, lo creano. La macchina che noi oggi guidiamo è forse più il simbolo stampato in migliaia di copie sui rotocalchi che non un meccanismo a quattro ruote. Le macchine consumano benzina, ma noi, se volete, consumiamo non macchine ma immagini di macchine. Infatti quando l'immagine sembri così contenere l'oggetto, regge quel tipo di pensiero che Ernst Cassirer chiamava "coscienza mitica". E contrariamente a precedenti teorie troppo razionalistiche, viene ora riconosciuto che il pensiero mitologizzante costituisce una delle forme ineluttabili della organizzazione dell'esperienza che ha nella cultura umana manifestazioni sia valide che patologiche. 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.*

*Dato che queste immagini non sono nella nostra cultura meri segni fissi di cose o fatti, ma piuttosto agenti dinamici che aprono un discorso fra noi e la realtà, vi è nel lavoro di Bignardi il tentativo di rivedere, di riscoprire in un nuovo contesto gli elementi costanti della pittura iconografica. Queste icone sono allo stesso tempo prosaiche e fantastiche, invadenti e distaccate, esplicative ed opache.*

*L'arte di Bignardi è in continuità con questa struttura di immagini generatrici che ci chiamano, ci attirano, ci minacciano, ci seducono, ci educano e ci mistificano. Questi quadri sembrano dire: viviamo ed agiamo in una "seconda natura mitica"; dobbiamo affrontarla quindi prendendone coscienza, armonizzandola alla nostra sensibilità e alle nostre esigenze umane.*

*Forrest Williams*

Aveva partecipato, sempre alla Tartaruga, alla mostra *13 pittori a Roma* (3 Febbraio) con Angeli, Festa, Fioroni, Kounellis, Mambor, Mauri, Novelli, Perilli, Rotella, Saul, Tacchi e Twombly.

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

In catalogo: poesie di E. Sanguineti, N. Balestrini, A. Giuliani, E. Pagliarani, A. Porta; scritti di U. Eco (*Un nuovo modo di vedere* estratto da *Opera aperta*), G. Dorfles (*L'arredamento urbano* estratto da *Almanacco Letterario* Bompiani 1963) e C. Vivaldi (*Un realismo di massa* estratto da *Tempo presente*, gennaio 1963).

Il testo di Dorfles parla di un elemento molto importante per questi artisti: *l'arredo urbano* che "è una sorta di limbo che sfugge all'attenzione dei più - persino di coloro che dovrebbero esserne interessati: architetti, urbanisti, sociologi- e, invece, sta proprio a costituire ai nostri giorni il primum movens d'ogni esistenza comunitaria... Tutto un piccolo universo di 'lettere visive', di semantizzazioni grafiche, che ci colpisce di continuo, a cui non possiamo sfuggire, che costituisce l'humus del nostro modo di essere e di vedere".

"Così l'arte contemporanea sta tentando di trovare -in anticipo- sulle scienze e sulle strutture sociali - una soluzione alla nostra crisi, e la trova nell'unico modo che le sia possibile, sotto specie immaginativa, offrendoci delle immagini del mondo che valgono quali *metafore epistemologiche*: e costituiscono un nuovo modo di vedere, e di sentire, di capire e accettare un universo in cui i rapporti tradizionali sono andati in frantumi e in cui si stanno faticosamente delineando nuove possibilità di rapporto", è una parte del brano scelto da Eco.

"Sta forse sorgendo una sorta di 'realismo di massa', un'arte che si serve degli stessi mezzi della civiltà di massa per tracciarne una satira spietata?" si chiede invece Vivaldi. I titoli delle poesie sono *Canzonetta infantile* (Sanguineti), *CI* (Balestrini), *Rapporti umani* e *Aprire*, di Porta. *È dopo* e *Predilezioni*, di Giuliani. *Un'attesa* (*Per gli amici pittori*) del 1946 (Pagliarani).

Tra i lavori in catalogo la tigre di Rotella, i giorni di Kounellis, la finestra di Festa, gli omini statistici di Mambor, mentre B. ha un *collage* scarno e ben scandito con brani monocromi.

Nello stesso anno alla Tartaruga ha una mostra personale Franco Angeli, presentato da Diacono e Ponente; un'altra mostra è quella di Shiraga.

#### 1964

Partecipa a varie collettive: due alla Tartaruga (5 marzo, con Angeli, Festa, Fioroni, Kounellis, Lombardo, Mambor, Tacchi e *Premio La Tartaruga*, ottobre, con Angeli, Baruchello, Festa, Fioroni, Lombardo, Kounellis, Mambor, Mauri, Rotella, Santoro, Schifano, Tacchi, Dorazio, Perelli, Sanfilippo, Saul, Twombly) che nello stesso anno registra le personali di Kounellis e di Ceroli; fa una mostra di opere su carta, *Disegni, all'Odyssia* (18 dicembre, con Angeli, Festa, Fioroni, Schifano, Baruchello, Mauri, Castellani, Adami, Del Pezzo, Maselli): ed una, curiosa, di oggetti quotidiani di artisti in collaborazione con la Standa alla *Salita* (19 dicembre, con Mauri, Paolini, Colombo, Schifano, Fioroni, Baruchello, Mondino, Titone, De Vecchi, Boriani) dal titolo *Grande vendita: 12 giorni-200 articoli*.

Il 27 maggio c'era stata la prima mostra personale (pastelli, disegni e alcuni grandi dipinti) nella sua città, Bologna, alla galleria *De' Foscherari* presentata da Cesare Vivaldi. La mostra viene recensita da Giuseppe D'Agata sull'"Unità" e da L.R. sull'"Avvenire d'Italia" (3 giugno): "Immagini solari, fondi azzurri alla Licini, voli d'uccelli, spaccati geologici, formano per Umberto Bignardi, un mondo esplorativo che tocca alcuni punti ritenuti indispensabili all'arte 'di oggi'".

*Sono ormai sei anni che seguo il lavoro di Bignardi precisamente da quando nel 1959, inclusi una sua tela in una mostra romana di giovane pittura che si tenne alla Tartaruga. L'artista era allora appena uscito dall'Accademia e appariva orientato verso una sorta di action painting di ricca e sontuosa materia, esemplata su modelli illustri ed evidenti ma sorprendentemente matura per la sua età, originale per il calore di inusitati rapporti cromatici (bonnardiani e bolognesi come possono essere bonnardiani taluni "acuti" del bolognese Corsi) e per la focosità, la facilità e la felicità dell'espressione pittorica. Tali qualità naturali Bignardi in tutti questi anni ha cercato sempre di comprimerle e soffocarle, mortificandole sotto impaginazioni rigorose o nascondendole il più possibile mediante l'uso del collage e di altri mezzi apparentemente estranei al suo temperamento, tanto da ingenerare a volte pel plessità anche in chi -come il sottoscritto- non ha mai avuto dubbi sulle possibilità di un artista così dotato e sulla sincerità della sua vocazione. Ma il cammino di un pittore non sempre è rettilineo e semplice come si vorrebbe (soprattutto come lo vorrebbe il critico "interessato") e, a conti fatti, bisogna dar ragione a Bignardi per tutti i suoi "sbandamenti". Attraverso alternative di sfiducia e di ottimismo, attraverso crisi, attraverso errori anche gravi egli ha trovato se stesso nel modo splendido che questa mostra esemplifica; sicché si può ben dire, oggi, che anche l'ostinata, incomprensibile mortificazione del proprio talento naturale gli è stata probabilmente necessaria per sfondare per ridurre nei limiti della necessità la sua natura sovrabbondante (e divagante) fino a che non lo ha reso libero di abbandonarsi, senza più pericoli al puro piacere di dipingere. La maturità, per Bignardi, ha significato per l'appunto la liberazione da molte remore e da molti tabù (impostigli, e sia pure, da un apprendissage indispensabile), e un modo assolutamente spontaneo di accostarsi alla pittura e al "soggetto" Non più problemi limitanti, non più complessi d'inferiorità o di superiorità di fronte alle figure, agli oggetti, alle cose del mondo e dell'esperienza visiva, ma un candido e felice appropriarsene. Per molti giovani la pop art ha avuto proprio questo significato liberatore; e a Roma, dove si è sempre stati attenti a quanto avveniva nella grande fucina americana si è subito compreso come attraverso l'esorcizzazione pop della civiltà di massa fosse possibile un nuovo contatto con le cose, mediato magari per il tramite dei mass media ma pur fecondo un contatto che oltrepassasse i binari obbligati in cui ha voluto costringersi l'"accademia" degli Oldenburg, dei Warhol e dei Wesselman, che superasse la brutalità vulgarian, per risolversi in una pittura tutta nuova, cordiale, umana. La "giovane scuola di Roma"; partita dal new dada quasi nello stesso modo, e contemporaneamente, in cui son partiti i pop artists più noti,*

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*va approdando a ben diversi lidi; e lo dimostra eloquentemente questa pittura di Bignardi così estroversa e sorridente, priva di ogni tetraggine pop, piena di grazia europea.*

*Bignardi sa che ogni cosa è degna d'essere dipinta, che ogni cosa può entrare nella sua tela o nel suo foglio di carta. Tutto sta a trovare la misura giusta, per cui l'illustrazione di moda o la tavola sul volo degli uccelli o lo "spaccato" geologico diventino -pur restando se stessi, pur non perdendo il loro gusto di "citazioni" tipiche o almeno singolari - qualcosa di completamente diverso. Direi che proprio qui sta uno dei punti di differenziazione tra Bignardi (e la "scuola di Roma") e gli americani; per i quali la citazione ha da essere testuale, una replica fedele dell'originale, ingigantita perché diventi ossessiva, schiacciante, brutale. Mentre Bignardi trova nelle sue citazioni soltanto dei pretesti esili, non validi di per se stessi ma per l'elaborazione pittorica alla quale san sottoposti.*

*Grazie all'appoggio, al pretesto, alla citazione, Bignardi è riuscito a liberare da ogni controllo il suo raffinato istinto di colorista. Obbligata a un soggetto la sua pittura non ha più bisogno di frenare e mortificare i propri mezzi, con risultati (soprattutto nei disegni e pastelli, del resto posteriori ai quadri esposti) che mi sembrano felicissimi ed evidenti anche in una mostra limitata come questa bolognese. Tra gli italiani della sua generazione Bignardi (dopo una maturazione resa difficile dalla stessa ricchezza del suo temperamento) è artista ormai pronto ad occupare nei prossimi anni un ruolo di prim'ordine.*

Cesare Vivaldi

Dal 25 settembre all'11 ottobre aveva partecipato in Svezia a una mostra organizzata da Carla Panicali, *Arte Nuova a Lunds Konstall*. La presentazione in catalogo è di Eje Höggestatt (scrive che solo Schifano ha una certa notorietà dovuta alla Biennale di Venezia di quell'anno e parla dell'influenza di correnti artistiche internazionali come il purismo e la pop art), gli artisti invitati sono Carlo Battaglia che presenta oli e pastelli degli ultimi due anni accompagnati da titoli poetici), Claudio Cintoli (con *Temporale, Involucro, Serpe, I pianeti...*), Rossana Galotti, Anna Papparatti (i titoli dei suoi lavori sono tutti dedicati al tema del gioco), Francesco Ravizza, Mario Schifano (con *Particolare di esterno, 2 smalti su carta, Incidente, A la Balla...*). U.B. presenta *Clairol* (riprodotto in catalogo), *Marie Claire, Mercurius, Kalende1; Orografia* e dieci tecniche miste su carta. *Clairol* viene riprodotto anche in una recensione di Marianne Hanne-Brahammar, *Italiensk PopKonst*, apparsa il 2 ottobre su "Arbetet" quotidiano del Sud della Svezia. Su "Politiken" del 10 ottobre appare invece un articolo a firma Pierre Lübecker intitolato *Qualche cosa di completamente diverso*, sottotitolo *Pop-art all'italiana* ed altre opere di giovani pittori romani in una interessante manifestazione a Lund. L'autore sottolinea il ruolo del colore in questa pittura, ma anche l'aspetto sperimentale. Vede Gallotti e Cintoli sotto forte influenza del surrealismo, Battaglia vicino alla scuola parigina, Ravizza purista e Papparatti dadaista. Accosta invece Schifano e B:

*Per Umberto Bignardi e Mario Schifano si impone un discorso affatto diverso. Essi ci assalgono con la loro pop-art, arguta e ricca di problemi. Risentono della pop-art americana, ma il loro linguaggio è italiano: profondo, raffinato e concludente. Ecco due artisti della nuova generazione, due artisti che non badano alle forme "ordinate", ma che compensano questo fattore con la loro ricchezza d'idee ed il loro attaccamento alla frammentarietà. Ma non basta: essi guardano la vita quotidiana con occhi nuovi, osservano la frenesia e l'assurdità della vita e trovano un senso profondo nella piccola banalità. La loro descrizione di incidenti automobilistici, resi in modo da paterne seguire tutte le fasi salienti più drammatiche, i loro volti femminili che si differenziano nel trucco e nei movimenti della modella, i loro soli di varie grandezze e colori, i loro blocchetti schizzati dipinti in mezzo alla tela vuota, un vero quadro nel quadro, traggono la loro forza viva da un feticismo che ci conquista. Mentre il mondo attorno a noi tende a dissolversi essi si abbarbicano a ciò che hanno visto e che hanno afferrato.*

Pierre Lübecker

I disegni del '64 presentano vari soggetti come modelle in fila, animali come l'aquila, automobili come la Volkswagen e comunque lunghe serie di sagome. Il tema della *sagoma* è un elemento caratteristico di un certo lavoro degli anni Sessanta, non solo di Bignardi, ma anche ad esempio di Mambor, di Ceroli e della Fioroni (sagome appaiono nelle opere di Festa e di Schifano, sagome in fondo sono i *gesti tipici* di Lombardo). Nasce probabilmente dall'idea di svuotare l'immagine, eliminandone gli elementi accessori e accidentali per coglierne il segno essenziale. La sagoma inoltre è replicabile ed è dunque elemento principale di quel processo di serializzazione che è alla base del più tipico modo di comporre degli anni Sessanta secondo i principii di ripetizione ed iterazione (Warhol, ma anche alcune cose di Rotella, alcuni degli artisti citati prima...). Proseguono intanto le schematizzazioni di fenomeni scientifici, mentre il quadro esposto a Lund *Mercurio* è il *Mercurio che passa davanti al sole*.

### 1965

Nel '65 si collocano le serie *Impegno-Disimpegno* (inizia il problema del Vietnam, molti artisti assumono un impegno politico, Mauri comincia a rivolgere la sua attenzione all'ideologia, tre anni dopo Schifano dipingerà la serie *Compagni...*). Del '65 è anche il lavoro in vetro con la sagoma femminile (*Grande gaine*) con la guaina realizzata con punti e tratti, una *silhouette* trasparente. Dello stesso anno è anche l'invenzione del *Fantavisore* che apre la serie *machines à imaginer*: è uno specchio con luci che accendendosi evidenziano immagini. Anche altri artisti come Pistoletto e Fabro hanno usato lo *specchio* che probabilmente interessa B. per il suo aspetto di *materiale virtuale*. L'operazione di B. è quella di scovare gli aspetti magici o fantastici della pubblicità o della condizione del comunicare. Inizia un avvicinamento alla tecnica (che B. intraprende

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

consapevole dei limiti delle macchinette dell'arte programmata), non proprio alla tecnologia, perché si trattava sempre di tecniche povere. Inizia in ogni caso la serie dei *media-trovati*. B. in questo anno riduce un po' l'attività espositiva poiché nascono per lui nuovi interessi, come quello di indagare un fenomeno pre-cinematografico, quello delle foto di Muybridge, immagine stessa del movimento: nel lavoro di B. a ogni fase dinamica dell'immagine corrispondeva una differente tecnica. B. partecipa comunque a due collettive: la V rassegna d'arti figurative di Roma e Lazio, (con Angeli, Ceroli, Fioroni, Kounellis, Mambor, Pascali, Schifano, Tacchi, Uncini) che ospita anche una retrospettiva di Francesco Lo Savio presentata da Filiberto Menna e *Realtà dell'immagine* (con Cerali, Kounellis, Pascali, Rotella, Schifano, Tacchi, Turcato) alla libreria Feltrinelli di via del Babuino. In questa occasione scrive Giorgio De Marchis:

*Questi giovani romani operano in una delle grandi direzioni di ricerca seguite all'informale: una nuova arte di immagini, assai differente dalla figurazione di discendenza realista o surrealista. La mostra si intitola «realtà dell'immagine» e vuole mettere in luce un particolare modo di procedere basato sul prelievo e sulla manipolazione quasi oggettiva di immagini tratte o trovate nel contesto culturale che ci circonda, riconoscendo in esso un carattere di realtà formulata linguisticamente. Del resto il principio della linguisticità del reale era stato posto dall'informale distruggendo il privilegio gerarchico dei contenuti e riducendo il segno a mera segnicità. Questo volgersi alla «realtà dell'immagine» per recuperarne la possibilità di una comunicazione visuale oggettiva (così come l'altro esito dell'informale si volge all'indagine delle strutture della percezione) nega ogni ritorno a una funzione intermedia dell'arte, di carattere magico o simbolico: l'immagine assume un significato di cosa e non di tramite a un reale estrinseco, a un modello reverenziale. Dunque realtà dell'immagine e non immagine della realtà.*

Di questo 1965 è una lunga e molto interessante conversazione tra Alberto Boatto (conosciuto nel '64) e U.B., registrata nel mese di novembre, purtroppo credo inedita e d'altra parte troppo estesa per essere riportata per intero. Ne riporteremo qualche brano scelto tra i più significativi.

*(...) I materiali sono di varia natura; una parte proviene dalla pubblicità, altri sono particolari illustrazioni di fenomeni scientifici, altri ancora sono direttamente originati dalla cronaca, hanno cioè l'insostituibile qualità di apparizione di certe immagini di cronaca. Altri dalle illustrazioni di moda, c'è tutta una particolare iconografia e un particolare linguaggio del mondo figurativo della moda, e ancora mi interessa molto tutto, il materiale fotografico "storico"; cioè le esperienze dei pionieri della ricerca sulle peculiari qualità dello strumento fotografico nel novembre del '65 avevo già cominciato a lavorare su Muybridge ma non gli attribuisco un valore preminente). Naturalmente le possibilità espressive tipiche del linguaggio fotografico sono molto ricche di indicazioni (intendo per esemp. il caso del fotofinish e molti altri fenomeni fotografici particolari). Il rapporto che mi preme di più nei confronti di questi materiali è un rapporto di coscienza o meglio ancora di conoscenza. (...) Sono tutte immagini visive "costruite" con intenti precisi e con strumenti linguistici destinati a dare a l'immagine stessa una struttura stilistica e significativa particolare. Il loro ruolo di comunicabilità, la loro speciale struttura e fattura e la diversa qualità, mi hanno sempre interessato (...).*

*A.B. Se uno guarda dall'esterno il tuo lavoro è colpito da due fatti: questi materiali che scegli, hanno secondo me una caratteristica, una lontananza dalla tua esperienza immediata, nel senso che da una parte sono immagini che vengono da un'altra area culturale, in modo particolare l'area americana, quindi c'è una certa lontananza nello spazio; dall'altra parte mi sembra che vi siano immagini lontane da te temporalmente, per esempio le fotografie della fine del secolo, perciò tu ti basi su immagini fotografiche pubblicitarie, ma non quelle che sono in circolazione immediata, che trovi nella tua dimensione pubblica, cioè andando per la strada, ma sono immagini con cui crei un rapporto particolare. Il rapporto di lontananza, per esempio, ti permette il ripensamento, il distacco, non sono immagini di cartelloni, ma sono immagini di riviste, tu le puoi guardare, le puoi rilavorare. Secondo me il tuo materiale ha due caratteristiche: questa necessità che sia un tantino lontano, una lontananza evidentemente superabile perché circola anche nel nostro ambito, ma tu non ti fai mai ad immagini fotografiche o cartellonistiche italiane ora in uso. Mi domando, perché hai bisogno di questo viato, di questo mirino distacco tra queste immagini e la tua esperienza immediata?*

*UB. (...) Prendiamo le immagini pubblicitarie da rivista, quelle americane sono senz'altro buone perché la pubblicità in America è effettivamente un pilastro del potere economico, è sviluppata come una scienza oltre che come un'arte ed ha soprattutto chiarificato una sua autonomia culturale molto varia. Ci lavorano delle équipes di specialisti. C'è già un certo distacco nell'azione creativa dei pubblicitari e il risultato del loro lavoro è sempre realizzato in rapporto a un dialogo col pubblico che deve funzionare in presa diretta. A me questo sistema di architettare immagini della pubblicità interessa molto. Senz'altro interessa più il sistema dell'immagine finale. Siamo lontani dai tempi del "ready made" di Duchamp, mi sembra anzi che l'esperienza di Duchamp sul "ready made" sia diventata una parte del patrimonio culturale dei migliori pubblicitari molto prima che non del mondo dei pittori (...).*

*A.B. (...) Vedi, la maggior parte dei pittori della tua generazione partono con esperienza di contenuto (in fondo ancora si fa un discorso di contenuto), di materiale moderno e finiscono poi, proprio perché l'esperienza italiana non dà altre sollecitazioni, ad assumere dei contenuti di partenza culturale per finire in posizioni metafisiche. Cos'è la metafisica? È credere che la cultura italiana, l'unica possibilità di accedere alla cultura, sia alla cultura figurativa già stabilita, e poi si fanno delle operazioni di ironia. Tu ti distingui perché invece ti agganci a dei contenuti, a dei materiali, autenticamente moderni. Sei l'unico mi sembra degli italiani a farlo. Secondo me dovresti ancor più precisare il perché di questa scelta, tu l'hai abbastanza precisata prima. A me sembra che la maniera con la quale tu usi questi materiali sia di degradare i contenuti*

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*e mettere in primo piano gli elementi linguistici. In fondo tu lavori sul linguaggio non tanto sul materiale figurativo quanto sul linguaggio espressivo comunicativo che veicolano certe immagini. Secondo me il fatto che tu scegli delle fotografie di un altro mondo, il particolare rapporto con cui tu le guardi, le ritagli, che non è fare il cartellone, nasce proprio da questo. Infatti ciò ti permette (il senso di lontananza, l'analisi) di ridurli a fatto puramente visivo, puramente linguistico. Ora questa lettura visiva secondo te è arbitraria o è vera?*

*U.B. Il discorso per cui a me interessano soprattutto gli elementi stilistici di linguaggio è vero. Infatti, come dicevo prima, mi interessa risalire fino all'origine delle immagini, conoscerne la natura, smontare le fasi in cui sono state costruite e appropriarmi delle caratteristiche linguistiche peculiari. Ma, il fatto che mi permette poi di fare un lavoro di ricostruzione dove associo alle caratteristiche di stile originali della immagine trovata anche le mie, è di lavorare su di un'intelaiatura che rispetto come tale e non deformato, di cui accetto insomma la struttura. Perché non deformato? Perché non considero l'immagine soggettivamente in senso espressivo, ma perché mi lascio guidare dall'espressività e dalla complessività dell'immagine il più possibile con occhi critici. (L'esperienza moderna insegna che il senso di "contenuto" risiede nell'incorruttibile originalità propria di ciascuna immagine). Contemporaneamente però non ho nessuna voglia di teorizzare una posizione simile né di radicalizzarla, lascio che dalla logica interna al processo di lavorazione sul materiale riemerge il flusso di fascinosa discorsiva originale. Posso dire anzi che ci tengo molto a non perdere il valore di certe inflessioni originali, soprattutto il tono ironico (...).*

*A.B. Quando tu parli di analisi si intenderebbe con ciò il passaggio che tu hai avuto dai collages di immagini ritagliate al disegno? Infatti il collage non ti permetteva di analizzare completamente l'immagine.*

*U.B. Il collage è stato molto importante per me. Quando ho cominciato a dipingere facevo dei quadri astratti espressionisti, pittura d'azione poi. Era nel '56- '57. Ciò si adattava molto bene a quel certo trauma che tutti i giovani, credo, hanno avuto in quegli anni e che non riguardava solamente la pittura, ma la situazione generale di chi partiva da un nulla e tentava eroicamente di "abbracciare lo spazio". Dato che col tempo la situazione eroica era diventata un po' troppo soggettiva, mi impigriva cioè su dei fatti che coinvolgevano le categorie di qualità pittorica, abilità del gesto, talento in senso generico e tutti questi fatti se ne stavano andando per una loro strada in fondo molto lontana da me (questa è una contraddizione, ma accadeva proprio così), arrivai perciò al collage e il collage è stato una specie di tirocinio educativo. Quando facevo collages usavo fotografie di riviste, l'analisi si fermava alla considerazione dei singoli pezzi e della combinazione fra loro, ma già li usavo con un criterio di rispetto, di non deformazione. Mi piaceva tenere lo spazio interno di ogni foto integro e questo era già un modo per analizzare le immagini. È chiaro che Rauschenberg mi ha sempre impressionato e ho ammirato come riusciva a mischiare la pittura d'azione al mondo autonomo delle immagini riprodotte e degli oggetti. Ma dato che a me interessava uscire dall'esperienza della pittura d'azione prima usando sempre elementi di disegno e pittura tradizionali poi decisamente con il collage mi succedeva di preferire un montaggio più razionale. È stato come leggere un abbecedario. Anche se con gli occhi e la coscienza ero consapevole di tante esperienze storiche non c'ero ancora passato così nettamente. Mi son rimesso a disegnare solo quando l'esperienza del collage ha creato in me l'abitudine a un occhio mediato e naturalmente anche alla mediazione della macchina fotografica e del proiettore nel processo di lavoro (...).*

*(...)la figura dell'esploratore, l'esotico giuoca sempre il suo ruolo, ma sento la necessità di tornare allo spirito delle esplorazioni originarie del mondo moderno, a Galileo insomma. Mi sembra che da noi, dalla controriforma in poi sono pochi i pittori che tengono conto di una indagine allineata con lo spirito scientifico e d'altronde è stato così per tutta la nostra società. Intendiamoci, non voglio pretendere adesso di fare della critica storica e sociologica e di essere chiarissimo nelle mie ricerche, ma mi sembra interessante partire dalla coscienza di quei fatti e ancor più indispensabile avere coscienza del vuoto storico-culturale che c'è nella nostra società. Io lo sento molto.*

*A.B. Ecco perché all'inizio ti ho domandato quale è il rapporto con la realtà.*

*U.B. Se vogliamo, la realtà che trovi tutti i giorni in un'edicola di giornali è già un immenso continente da attraversare. (...)La pop è arrivata come un fenomeno chiarificatore e nel suo insieme è un fenomeno molto ricco e sbagliano quelli che pensano sia un fatto di costume e che perché avrà vita corta, avrà vita corta il modo esteriore con cui quasi tutti l'hanno avvicinata. C'è un fondamento molto solido alle sue origini e mi sembra sia, come dicevo prima, un certo naturalismo moderno, nel senso che la natura si è reinventata, gli artisti reinventavano la natura e le due cose non si incontravano, ma adesso con i pop si è creato un certo equilibrio. Naturalmente questa "natura" è soprattutto l'America, intendo l'America come fenomeno globale, non ci sono mai stato, ma mi sembra proprio che sia così. Mi sembra che certi prodotti della cultura americana, della cultura di massa, abbiano il senso di certi frutti facili da afferrare come capita in certe isole dei mari del Sud. Per esempio ci sono dei manualetti americani che istruiscono al disegno scientifico, sono opere economiche di grande diffusione fatte molto bene e anche con spirito, un certo Humor che attira la gente a comprarle. Non so se in Europa ci sia roba così precisa e spiritosa nello stesso tempo (...).*

*(...)a me ha per esempio molto interessato il procedimento con cui Oldenburg osserva e veramente smonta gli oggetti, lo fa con una perizia da architetto e grande fedeltà all'originale e poi li rimonta reinventandoli con ironia e poesia, ma mai riducendoli "monstre". C'è anche lì l'abbandono a una certa logica contraddittoria per cui la macchina da scrivere è sgonfia o fa pensare a un pane lievitato, ma è sempre molto, molto macchina da scrivere. E i dolci sono vernici di brillantissimi colori, ma le vernici sono realmente creme, panne, ecc...*

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*A.B. Una cosa di cui tu non hai parlato mai, ma che stando con te viene fuori spesso è il movimento. Spesso, quando tu mostri i disegni alle persone, dici facilmente "a me interessa il movimento". Guardando le tue immagini si notano tante indicazioni di movimento. Io penso soprattutto a due: un movimento che nasce da un certo tipo di montaggio, la sequenza fotografica, ogni immagine è una tappa di un movimento, l'altra quando all'interno di immagini ferme, addirittura monumentali, tu crei una dinamicizzazione con degli elementi stilistici di tipo percettivo che creano una vibrazione. In questo caso, c'è quasi l'intenzione di creare un effetto visuale astratto.*

*U.B. Sì, il movimento mi interessa molto, ma è bene precisare che anche in questo caso non ho idee teoriche né una direzione di lavoro dove il "movimento" ha una sua particolare dimensione di ricerca, come per esempio succedeva ai futuristi od ad altri. Infatti come dici tu molti materiali che uso sono già costruiti appunto in base a ricerche sul movimento. Altri lo sono con l'intento di esprimere una potenziale allusione al movimento. Ci sono immagini pubblicitarie costituite dalla ripetizione scandita di una figura, dal materiale fotografico viene fuori una infinità di differenti possibilità di reperire il movimento in immagini fisse. (...)Faccio un esempio: prendiamo il caso della serie "Ciaiol". Nel '61 uscì (sulle riviste americane) una serie di immagini pubblicitarie della Clairol Cosmetic realizzate da Schatzberg e Steinhauer della agenzia D. D. B., a me piacevano molto, ma allora facevo dei quadri astratti. Devo dire però che la forma di convincimento e la bellezza di immagini come quelle contribuì moltissimo a farmi cominciare nel '62 i collages dove appunto usavo quelle pagine pubblicitarie in modo integro. Quando nel '64 ho cominciato a riconsiderare tutto il materiale che ormai trattavo da due anni, le immagini del Clairol erano sempre molto vive ed aperte per degli inserimenti di ricostruzione pittorica e grafica. Infatti nel '64 ho fatto molti disegni e due composizioni molto più complesse che riprendevano l'idea di tanti elementi uguali allineati come era nella struttura originale. In quel caso, da un'immagine iniziale, cominciava a delinearci una serie di oggetti costruiti con criteri direi architettonici, i cui pezzi nascevano da una matrice modulare, come nella prefabbricazione, pur essendo poi trattati in un modo differente l'uno dall'altro e montati in sequenza. Tutto questo creava un effetto di spettacolarità, esibizione e "movimento". È, seguendo questo processo, che mi sono trovato automaticamente nella condizione di usare la macchina (macchina intesa come fenomeno visivo trovato, non come "oggetto trovato"). Infatti le caratteristiche dell'immagine e quelle della macchina coincidevano perfettamente. Naturalmente a punto questo incontro c'è voluto un po' di tempo, ma mi sembra molto eccitante lavorare a un materiale che, incontrato tre anni fa, ancora adesso costituisce un legame discorsivo con la pittura e con il mondo. Mi sembra che il senso di movimento sia un po' questo, è nelle immagini, è nella macchina, è nel processo che accumuna me a loro. In questo senso diventa più comprensibile il perché a me interessi infondere un certo tipo di movimento anche nelle immagini della seconda categoria cioè quelle fisse. Hai ragione quando dici che c'è un certo elemento di astrazione nel farsi di quegli effetti di movimento. Cerco dispiegarmi meglio: prendiamo il foto-finish di una gara sportiva. L'effetto richiesto al foto-finish è quello di schiacciare le figure dei corridori sul piano in quanto siano esattamente perpendicolari alla linea del traguardo. Questa condizione in cui sono viste le figure si può definire astratta, infatti dipende da un fenomeno di fisica ottica. La scena di insieme però riesce a dare una tale netta e affascinante sensazione di movimento certamente diversissima da un disegno che nasce dalla percezione dell'occhio umano. Ritorniamo al discorso delle caratteristiche linguistiche dei disegni che si fondono però sempre con la struttura tipica di una immagine. Un altro fenomeno visivo che mi ha colpito molto è la contraddittorietà che hanno certe immagini televisive, cioè alla tv le immagini appaiono costituite da frequenze e questo è ben visibile e si potrebbe dire che è il vero contenuto di quelle immagini, mentre invece sul video si stanno svolgendo delle narrazioni anacronistiche alla stessa struttura del fenomeno. D'altronde è quello che si diceva prima a proposito del lavoro di Lichtenstein, c'è una contraddizione fra i suoi strumenti lucidissimi e praticamente astratti e il mondo dei contenuti.*

Del '65 è anche *Prismobile* un altro congegno meccanico ideato da B. o più esattamente desunto dall'arredo urbano, si tratta infatti di una modificazione della macchina della pubblicità usata in genere per i manifesti cinematografici: la macchina è fatta da prismi girevoli sulle cui facce sono incollate bande di immagini "a fette", la modifica consiste nell'aspetto luminoso. In sostanza queste prime macchine di B. sono *ready-made* aiutati.

## 1966

L'anno si apre con la personale di B. all'Attico il 22 gennaio. Allora la galleria, che poi ha mantenuto il nome, si trovava veramente all'Attico di Piazza di Spagna, sopra al caffè Babington. B. fu il primo dei nuovi giovani, seguito da Fabio Sargentini, a entrare nella galleria che era ancora guidata dal padre Bruno ed esponeva artisti come Matta, Brauner... (nel catalogo risultano come artisti rappresentati dalla galleria Adami, Bendini, Bogart, Brauner, Canogar, Gotz, Hiltmann, Hoehme, Matta, Schultze, Serrano, Stupica, Telemaque). B. espone quattro quadri del '64 (*Clairol* nn. 2 e 3, *Dal volo degli uccelli*, *Spaccato dello scudo canadese*); tre lavori su cristallo con i tratti e i punti (*Grande gaine*, *Sud-Est Asia*, *Silhouette*); le due "macchine" *Prismabile* e *Fantavisore* e inoltre tre serie di disegni (il disegno come abbiamo visto è il filo conduttore dell'attività di B.): *Dell'impegno e del disimpegno*, *Dei movimenti dell'uomo e degli animali* (ripresi da Muybridge) e *Delle geologie*. Quest'ultima serie particolarmente interessante riprende e specifica il lavoro dei disegni tecnici e scientifici: si tratta infatti di sezioni di analisi geologiche e orografiche con rilievi, corsi d'acqua e differenti stratigrafie di terreno. Sono porzioni di crosta terrestre in qualche modo affini alle fette di torta di uno dei primi quadri. Lo scritto in catalogo è di Alberto Boatto (che l'anno precedente aveva presentato B. a Fabio Sargentini).

*Il primo problema che deve affrontare un giovane artista italiano riguarda tuttora la ricerca e l'individuazione di una realtà produttiva. Si tratta di rispondere ad una domanda: dove agganciarsi, dove reperire un margine di realtà nuova e*

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 8 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*vitale che consenta di fondare un 'inedita operazione artistica? La risposta che con la pratica del suo lavoro sperimentale dà Umberto Bignardi è precisa: solo operando su un materiale oggettivo assolutamente contrassegnato dal marchio della contemporaneità è possibile avviare una moderna attività formativa. La contemporaneità spalanca una vasta estensione d'immagini che fanno cumulo attorno a noi, una valanga di figure bruciate sulla moda e sulle stagioni pubblicitarie, ma può contare anche su un retro terra meno soggetto alle accelerazioni del consumo quali le illustrazioni scientifiche, e su una tradizione. Essa è costituita dal materiale fasciatoci dai grandi grafici e dai pionieri nel campo delle ricerche dei nuovi linguaggi: come gli studi sul movimento degli uomini e degli animali compiuti alla fine dell'800 dal fotografo anglo-americano Edward James Muybridge a cui guarda Bignardi. Ovviamente la scelta di Bignardi non è originale che marginalmente - la «pop art» lo ha preceduto nella scelta della figurazione commerciale -, mentre appare invece originale la particolare angolazione con cui centra il rapporto con questo materiale. Sebbene una medesima massa d'immagini investa l'intero Occidente, l'eguaglianza di questo materiale messo in circolazione non impedisce una diversità nei modi di ricezione, dato che il mondo presenta tuttora dei notevoli dislivelli fruitivi. Mentre per un abitante di New York lo scontro è diretto e non evitabile, per un europeo e un italiano particolarmente si apre ancora un intervallo fra lui e l'immagine. Il dislivello si dimostra fortemente produttivo consentendo una scelta, una possibilità di scoperta, un attivo movimento di curiosità- che è moto di conoscenza -, e un margine infine di viva eccitazione. Le figure della cronaca e della mitologia consumatrice, i modelli della bellezza e i richiami dell'erotismo intensificano il ritmo della comune esperienza, suggeriscono uno stile di vita ed è molto difficile sottrarsi alla loro seduzione. Insinuano che la vita e il presente si trovano altrove, così che la risposta dell'eccitazione può essere accompagnata da un desiderio di possesso e di conoscenza. Umberto Bignardi riesce a far convivere fra loro la curiosità e l'eccitazione, e vale a dire ad unire l'esercizio dell'intelligenza, la sottigliezza dell'analisi sul risvolto costante dell'ironia, alla rivelazione del fascino e della forza visiva e spettacolare delle immagini. Tale convivenza raggiunge all'interno del suo itinerario un punto massimo nelle composizioni in reale movimento e nelle grandi figure su cristallo. L'ambizione e l'evidente qualità sperimentale di queste opere - prototipi e progetti per sviluppi e applicazioni ulteriori- permettono di riassumere le caratteristiche di tutta la ricerca del giovane artista: l'impiego di nuovi strumenti tecnici - l'introduzione del motore elettrico, lo specchio, la luca artificiale, il neon, l'unità modulare ripetibile e modificabile delle parti-; la realizzazione di uno spazio-spettacolo; il dinamismo; il potenziamento della suggestione delle immagini nella spettacolarità visiva; un'animazione grafica e coloristica, cioè un diverso trattamento stilistico introdotto in ogni singola figura; l'oscillazione nello specchio tra l'illusionismo della realtà che viene riflessa e la realtà dell'immagine che appare al di là dello specchio truccato. L'opera offrendo uno spettacolo nel tempo si costituisce come una composizione in divenire; potremmo anche dire che pubblicizza non un prodotto ma esclusivamente se stessa. Come è arrivato Bignardi a progettare e a mettere a punto queste figure? Attraverso l'impegno costante di collaborare prima e di trasformare alla fine i materiali commerciali con cui lavora a partire dal 1962. Se il grafico progetta l'immagine perché non può farlo a sua volta l'artista diciamo indipendente utilizzando certo una costante linguistica che avvicina sempre di più oggi la produzione dei "mass-media" a quella degli artisti? È un impegno che porta a modificare il modo corrente di manipolare le figure pubblicitarie e le illustrazioni, questo inesauribile materiale che l'artista trova già confezionato. Bignardi infatti non si è mai limitato al prelievo di un particolare e poi a sottolinearlo enfaticamente oppure a smontarlo a freddo, come fanno secondo un giudizio un po' troppo riassuntivo ma efficace per un preliminare orientamento critico i più tipici artisti "pop"; ma ha sempre tentato in misura più o meno accentuata una ricostruzione grafica e coloristica, visiva più ancora che pittorica, del materiale assunto. Questa complessa operazione è preceduta da una necessaria confidenza con la figurazione commerciale, giacché prima di ricostruire occorre impadronirsi di un metodo e di un vocabolario, di uno stile elaborato sino al dettaglio. Il linguaggio commerciale è soprattutto un filtro, un dispotico modo di vedere ogni possibile fenomeno il quale finisce poi per organizzarsi a prendere forma all'interno di questo linguaggio. Scrupolosamente Bignardi dà inizio a questo impegno esplorativo con una specie di sistematico censimento dei materiali figurativi cui successivamente rimarrà sempre fedele: le figure pubblicitarie di "Look"; "Life" o "Marie-Claire" con le loro sofisticate modelle, i prodotti di bellezza e le mille piccole frivolezze, le illustrazioni dei fenomeni scientifici, gli spaccati geologici, le istantanee della cronaca ed in genere ogni altro tipo d'immagine stampata. Per tutto il 1962 e buona parte del 1963 ha ritagliato queste figure e le ha combinate fra loro collegandole sulla tela in un ordine chiaro e discorsivo, e un fresco colore matissimo steso in larghi riquadri ha fatto da legame fra le immagini. Ha praticato insomma il "collage"; e più che al contenuto si è dimostrato attento al linguaggio peculiare di ciascuna figura, alla efficacia visiva e all'eccitazione che arrivava a destare in lui, soprattutto nelle sue qualità di disegnatore e colorista raffinato su cui si è già soffermato Cesare Vivaldi in una presentazione per una mostra bolognese del pittore. Vale a dire che era portato ad interpretare e segretamente a travolgere l'immagine-trovata, e ciò alla lunga non poteva essere perseguito unicamente attraverso la scelta e il montaggio dei materiali. Ecco perché a metà del 1963 ha abbandonato il "collage" e ha ripreso a dipingere e in modo particolare a disegnare. In questa fase, che egli persegue per cicli tematici e stilistici e che continua tuttora, arriva ad intervenire veramente nel linguaggio commerciale, a trasformare sino a mettere capo ad una nuova immagine, secondo una condotta operativa abbastanza complessa malgrado la disinvolture e l'eleganza dell'esecuzione. Prima la capacità di riconoscere e di mettere in evidenza le qualità stilistiche fondamentali di ogni immagine citata. La futilità e l'"humour" dei modelli della "haute couture": la precisione e la freddezza analitica delle illustrazioni scientifiche; il dinamismo dei fotogrammi degli uomini e degli animali in movimento ispirati alle ricerche di quel grande pioniere della fotografia che è stato Muybridge. Questo mettere in evidenza costituisce già una lettura interpretativa e*

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 9 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*si traduce in un'accentuazione di alcuni elementi della figura trascurandone altri, ad esempio quelli meramente informativi. Successivamente un'analisi dei processi che portano alla conformazione finale dell'immagine per mezzo di una dissociazione degli elementi costitutivi. È a questo momento che prende slancio la qualità di fondo di Bignardi che è di dinamizzare l'immagine puntando sulla conformazione stilistica e visiva. Non solo e non tanto per la tipologia delle figure prescelte - uccelli in volo, donne che saltano, "fotofinish" di centometristi, figure in moto disposte in sequenza - quanto per il modo con cui vengono sentite e configurate dall'artista. Per arrivare a questa immagine dinamica introduce diversi accorgimenti. Ad esempio, ed in modo prevalente nelle figure statiche come nei monumentali particolari di donna, struttura l'immagine come se fosse composta di frequenze lineari molto simili alle frequenze con cui è costruita l'immagine televisiva: questo reticolo astratto cerca una vibrazione percettiva. Nelle sequenze dei colipi in movimento ispirate a Muybridge Bignardi realizza un'animazione puramente grafica e coloristica impiegando all'interno della composizione un largo numero di strumenti stilistici e percettivi. La sequenza con la corsa del cavallo o fa marcia dell'uomo moltiplica l'immagine dell'uomo e dell'animale ma la sequenza risulta ulteriormente animata dal diverso trattamento cui viene sottoposta ogni singola immagine. La sequenza rappresenta un tipico montaggio per contiguità logica e dinamica, come altrove l'artista impiega un montaggio per sovrapposizione e contaminazione d'immagini di provenienza molto diversa fra di loro, ed ognuna trattata in modo differente, non tanto per ottenere un effetto dinamico come nelle sequenze di Muybridge quanto per sottolineare proprio la contraddittorietà del materiale di origine e attraverso di essa della nostra. Credo che questa sia la chiave di lettura della serie di montaggi "L'impegno e il disimpegno". Infine, sempre per conseguire un effetto dinamico, costruisce la composizione attraverso la ripetizione scandita della stessa figura: parte cioè da una matrice fondamentale - il dettaglio di un volto femminile con l'accentuazione della bocca o dell'occhio bistrato - e poi fa moltiplicare, unisce gli elementi ripetuti variandone solo all'interno i dettagli. Con questo criterio potremmo dire di prefabbricazione architettonica ha eseguito, assieme ad alcuni disegni, due grandi quadri - «Clairol 2 e 3» - : la composizione così ottenuta trasmette una notevole sensazione di movimento insolito e un po' enfatico. Attraverso questa serie di processi abbastanza complessi ma percorsi in effetti dal segno e dal colore di Bignardi con grande leggerezza e misurata eleganza l'artista arriva a trasformare profondamente l'immagine di partenza, a contaminarla, a spingerla sulla strada della esibizione spettacolare e visiva. Siamo nuovamente di fronte alle "macchine" e ai cristalli dove l'esperienza precedenti si intrecciano e si potenziano. In «Fantaviso» composizione con specchio, ritroviamo il concetto della sequenza ma tradotto concretamente: le immagini attraenti e dichiaratamente belle appaiono in un'effettiva successione dinamico-temporale un po' come i titoli di testa di un film o una sequenza in una pellicola d'animazione. In «Prismobile» ritroviamo il concetto di una figura costruita architettonicamente per unità modulari: ed anzi, dal momento che l'unità modulare è qui costituita da tre facciate mobili e ruota su se stesse, l'allineamento delle dodici unità dà luogo alla creazione di tre differenti figure. Le figure sezionate in dodici facce si muovono realmente mediante l'ausilio di un motore elettrico e risplendono giacché all'interno sono illuminate da tubi al neon. L'inadeguatezza del mezzo tradizionale, foglio o tela, la loro inevitabile immobilità, ha finito per costringere Bignardi a trasformare radicalmente la tecnica di lavoro e l'uso degli strumenti. Il movimento da suggerito diventa ora effettivo. La fascinosa delle figure riemerge in pieno nella spettacolarità dello spazio e della luce. L'opera si presenta come una composizione visiva in continuo movimento e sollecita da parte dello spettatore una continua attenzione percettiva. La totalità dell'opera s'identifica col suo svolgimento programmato, in un divenire nel tempo che corrisponde ed anzi tende a dare forma alla dinamica percettiva della quotidiana esperienza moderna. Ma senza concettosità e pesantezza, in uno spirito eccitato, catturato dal gusto del fascino e del meraviglioso, dal sentimento del gioco ironico, forse preso da una nostalgia e sogno di vita su questi frammenti in movimento di colori e di luci, su questo trionfo matissiano dell'effimero e del trascorrente. Queste recentissime opere di Bignardi sollecitano una collocazione in un quadro culturale più vasto, partecipando in effetti ad un clima che vede la confluenza tra ricerca "pop" e "op" e l'impiego di nuove tecniche e soluzioni formali, -dalla "neon-art" alla "Shaped Canvas" -, e che potremmo definire come "momento restitutivo": Le immagini degli artisti ormai largamente affermati - non solo ma principalmente quelle dei "popular artists"; -sono state in larga misura attinte dalla figurazione cittadina, e l'atto dell'assumere un frammento figurativo assieme a quello dello spaesare, far mutare cioè alla figura di contesto, da quello commerciale di uno "strips" o di un manifesto pubblicitario ad un contesto ancora una volta estetico, sono stati gli atti rituali di questa operazione. L'immagine veniva così presentata artistica, in uno spazio dedicato ai giochi dell'estetica come una galleria o un museo. Ora si può scorgere un nuovo movimento - che del resto è il logico sviluppo di quelli che abbiamo ora descritto - i nuovissimi artisti non si limitano a prendere ma restituiscono, creano delle immagini in concorrenza con le figure commerciali, e senza porsi con sussiego al di sopra di un "affiche" o di un segnale stradale presumono almeno di potersene collocare al fianco. Non si tratta in questo caso tanto di spaesare quanto di potenziare il momento della presentazione dell'immagine oggettiva, di caricarla di qualità visive, e semmai si delinea il nuovo problema dell'inserimento. Accetterà la città le nuove opere degli artisti dando posto nel suo tessuto di strade e di spazi a queste immagini puramente estetiche e spettacolari, come ha dato posto alla rete fittissima delle immagini pubblicitarie? Non è vero che le composizioni in movimento di Bignardi sono fatte per stare all'incrocio di una strada o al centro di una grande piazza?*

Alberto Boatto

La mostra all'Attico ottiene una interessante recensione da Maurizio Fagiolo dell'Arco (l'Avanti, 9/3/66, p. 5)  
*Il Movimento Astratto di Umberto Bignardi*

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 10 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*Presentato da Boatto, Bignardi ha esposto all'"Attico" di Roma una serie di opere grafiche, oltre a dipinti e macchine ottiche. A Bignardi interessa la serie: l'iconografia prevede uccelli in volo, strati geologici, figure di atleti, cavalli in corsa, saltatori di ostacoli. Ogni movimento da vita a una diversa immagine, e il quadro diventa un casellario. Dire dieci volte anche con minime variazioni, la stessa immagine è meglio che presenta me una sola, è quasi un ritrovare l'inizio della dimensione temporale. Torna così alle indagini del fotografo Muybridge che per primo fissò il movimento di uomini e animali, creando la base operativa per ogni tentativo di grafica. Non gli interessa il movimento dei futuristi, perché non vuole la "sensazione" del movimento. Gli interessa semmai il movimento, l'idea prima, l'archetipo. Non gli interessa il dinamismo effettivo ma mentale. L'immagine chiave è il fotofinish non il movimento che procede euforico al traguardo del futuro, ma il movimento che si ripiega indietro, che torna su se stesso. Con il movimento, Bignardi scompone l'immagine: dire che un movimento, anche il più rapido, corrisponde a dieci venti movimenti, dire che l'immagine pubblicitaria, anche la più oppressiva è una macchina che si potrà sempre smontare. Ecco l'arma migliore di Bignardi: l'analisi. E poi, al movimento sempre nuovo corrisponde la variazione del colore: è un'ipotesi di pittura fenomenologica, work in progress. Non ricostruire il movimento ma spezzettarlo in tante idee platoniche: non ricostruire il quadro dipinto, ma dare dieci versioni possibili di un quadro da dipingere. Convincono meno le macchine ottiche (un tentativo di neon art) che appaiono logico approdo, ma sono ancora in fase pre-sperimentale. Scrive Boatto: "Non è vero che le composizioni in movimento di Bignardi sono fatte per stare all'incrocio di una strada o al centro di una grande piazza?" Ma sì, stanno già all'incrocio delle strade con reclames cinematografiche: semmai, è questo il punto debole dell'operazione neon, perché la macchina non interviene in funzione strutturale. Meglio sempre questa grafica, con il sogno di bloccare il movimento, di rifare il verso non si sa a chi, di arrendersi a ogni foglio per accorgersi alla fine di avere nella manica la carta vincente.*

Maurizio Fagiolo

(parzialmente ripubblicato nel catalogo della mostra alla Galleria Il Cerchio, 1967)

Lo stesso giorno della personale romana si apre a Napoli una collettiva alla galleria Il Centro dal titolo *Tendenze confrontate*: le tendenze sono la *Figurazione oggettuale* curata da Alberto Boatto e *L'arte visuale* curata da Filiberto Menna. Tra gli artisti ci sono Ceroli, Fioroni, Pascali, Schifano, Tacchi, Del Pezzo. Dal testo di Boatto emergono una acuta differenziazione della *pop* americana e una divaricazione della tendenza oggettuale in due filoni.

"(...) Una linea abbastanza netta divide all'interno la compattezza del gruppo degli espositori e da questa frattura discendono grosso modo due diverse indicazioni di realtà. Gli estremi della frattura sono segnati dai termini di recupero, degradazione del passato da una parte; eccitazione e seduzione del presente dall'altra.

(...) L'oggettualità allora viene a delinearci di due prevalenti tipi. Per coloro che sono impegnati a misurare il passato l'oggettualità rappresenta un punto di arrivo: l'opera si oggettualizza. L'oggettualità in vece per gli artisti intenti a dare forma al presente si trova piuttosto all'inizio, occupa la fase d'avvio del lavoro artistico. Il movimento precede dunque su due opposte rotaie: è un tendere verso l'oggetto da una parte, è un distaccarsi dall'altra, un alterare. Tuttavia non si assiste mai ad un prelievo o ad una citazione diretta e testuale, perché ciò si rivelerebbe manchevole (...).

(...) Se il termine *pop* indica il rifacimento di un oggetto di massa o di una figura commerciale, qualcosa che è rappresentativo per sé e non di un individuo in quanto uomo comune, misuriamo ora come esso possa sussistere qui da noi anche solo nel suo aspetto sociologico. *Pop* non è popolare nell'accezione europea ma ne è anzi l'opposto; è *middle class*, un'immensa classe borghese che in Italia è semmai in formazione, per cui allora questo spirito *pop* da noi non può trasmigrare che in forme mutate. Nella nostra società, *pop* diventa francamente popolare e *pejino* popolare, (come si fa nostalgicamente popolare nella nuova pittura inglese) ma cresciuto a disinvolto contatto di gomito con architetture e simboli storici come accade nella nostra esperienza quotidiana. Oppure diventa modello di vita, raffinatezza, accelerazione, agilità, eleganza, crudeltà, movimento, insomma partecipazione ad una realtà di tatto moderna ma non ancora deprezzata a luogo comune, bensì privilegio mondano, forse ancora per pochissimi battiti, d'una minoranza di *happy few*. Ci troviamo al di sopra e al di sotto del gusto tipicamente socializzato ed oggettualizzato della *middle class* (...).

Il 31 maggio esce su "Il Popolo" un articolo di Luca Pinna (un sociologo che era funzionario della RAI) intitolato *Una ipotesi sulla pittura*: la tesi è che l'avvicinamento al linguaggio dei mass-media rivela la tendenza degli artisti contemporanei a uscire dalla dimensione privata per approdare a quella pubblica della comunità. Queste osservazioni sono senza dubbio vere per artisti come Bignardi e Ceroli ad esempio che poi in effetti hanno allargato il loro lavoro allo spazio urbano. "Se dovessimo pensare al nuovo pubblico, le nostre previsioni conseguenti dovrebbero indicare il pubblico che attraversa la strada, quello dei pubblici trattenimenti ecc. ecc. insomma il pubblico del *tempo libero*, in quanto le nuove opere sembrano aspirare alla strada, alla dimensione collettiva".

Il 18 giugno si apre la trentasettesima Biennale d'Arte a Venezia. U.B. partecipa con un gruppo di opere all'interno della sezione grafica. Dal catalogo risultano cinque opere a matita e pastello, tutte dell'anno in corso. Si tratta di due *Montaggi* (un titolo significativo per B. per il quale la pittura è sempre assemblaggio di immagini e materie incongruenti, un termine che prelude ai coevi o prossimi congegni meccanici, inoltre un elemento del linguaggio filmico che B. praticherà) e tre immagini da Muybridge: *Donna che sventola un fazzoletto*; *Uomo che si sdraia* e *Uomo in corsa* (quest'ultimo, riprodotto in catalogo anche nel numero estivo della rivista "Art International", è ancora nella raccolta Cavellini) in una copia del catalogo accanto

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 11 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

agli altri titoli sono annotati a mano i nomi delle collezioni Barriss, Lemann, Museo di Bologna e ancora Cavellini). Il testo in catalogo è di Nello Ponente:

*Oltre le opere di Ceroli, sono un esempio di questo tipo di ricerca, solo apparentemente disimpegnata, quelle di Devalle, i disegni di Bignardi, le superfici di Pistoletto, i dipinti di Laura Grisi. Il disegno di Bignardi tende a dare l'illusione di una superficie riflettente, nella quale ogni figura viene a muoversi senza precisione, come se non fosse possibile sostare per un attimo a raccogliere un pensiero. Logicamente questa ricerca rifiuta decisamente ogni intensificazione di tipo espressionistico o anche surrealista, in quanto le immagini sono oggettivate al massimo, regolate addirittura da una geometria mentale, come nei dipinti di Devalle, o assunta attraverso un procedimento 'straordinario'; demistificante, come in Pistoletto, oppure offerte ad una lettura bloccata come nei pannelli di Laura Grisi, che infatti permettono diversi momenti di interpretazione solo attraverso la sovrapposizione delle parti.*

Contemporaneamente (dal 14 al 25 giugno) Sargentini organizza una rassegna dal titolo *Lavori in corso* al Teatro La Fenice di Venezia con Adami, Bignardi, Canogar, Telemaque. B. espone il *Prismobile* e *Fantavision*, (oggi distrutti), lo specchio con le immagini dinamiche luminose, più una decina di disegni dalle dimensioni tipiche di cm. 70x 100.

F. Van Deren Coke qualche anno più tardi inserirà B. nel volume *The painter and the photograph*. From Delacroix to Warhol edito da Albuquerque / University of New Mexico Press, pubblica *Der Blaue Reiter* un lavoro appunto del 1966 (il titolo del lavoro di B. è un omaggio a Kandinsky) e lo pone a confronto con la fonte: *Daisy jumping a hurdle* (1885 c.) di Muybridge. B. è considerato (non a torto, vista la forte matrice rauschenberghiana) un artista neo-Dada e molto acutamente viene notato il fatto che ogni posizione del cavaliere è realizzata con una differente tecnica generalmente semi-automatica come il *frottage*.

*From the Muybridge sequence of Daisy Jumping a Hurdle, Umberto Bignardi, a somewhat neoDada Italian painter; borrowed a number of silhouetted representations of horses and riders in different stages of action. The title Der Blaue Reiter is a play on the name of the Munich-based group of avant-garde artists who were associated with Kandinsky before World War. To make the point explicit, the artist roughly printed the words "DER BLAUE REITER" above one of the drawings of a galloping horse. Scattered among the horses caught in various positions on the ground and in the air were leifers which cancel out the effect of motion on the part of the jumper.*

*Bignardi used different techniques for each representation of the horse and rider. Frottage, in which he took advantage of the raised grain of a wooden board to get the effect of texture, was juxtaposed with dot outlines followed by schematic light and shade renderings; however, each position of the horseman was treated in a semi-mechanical manner. This is a Pop art game in which we are asked to decipher a puzzle. While based on scientific photographs, Bignardi's painting transcends this fact to the point that any illusion to action is almost completely denied by the translation of a photograph of a running and jumping horse into a static "object" with new and completely two-dimensional characteristics.*

In agosto partecipa al XVII Premio Avezzano (con Biggi, Manbor, Pace, Pascali). Nell'ottobre si tiene la prima rassegna di pittura di Amalfi, si intitola *Aspetti del "ritorno alle cose stesse"* ed è curata da Renato Barilli che scrive: "La realtà messa tra virgolette, ecco un modo efficace per siglare l'operazione Pop. E comprendiamo anche la ragione che induce così spesso gli artisti Pop (da noi: Schifano, Festa, la Fioroni, la Grisi, Bignardi, Ruffi...) a 'nominare' le cose messe tra virgolette, a stampigliare cioè, sopra o sotto di esse, la loro definizione lessicale. È un modo per ricordare che non si tratta più della cosa naturale, con cui abbiamo a che fare tutti i giorni, ma di una cosa 'messa tra virgolette', assolutizzata, sollevata a un piano di valore".

Alla fine del 1966 invia a Germano Celant, da poco conosciuto, una serie di note sui lavori da cui emerge la volontà di indirizzare verso esiti diversi da quelli della galleria il lavoro delle macchine per il quale l'artista prevede un più ampio sviluppo nell'architettura, nella città, nel teatro. Il *Rotor* viene anticipato come possibilità di realizzare il disegno come materiale già riprodotto. Concorre a *The Harkness fellowships of the Commonwealth fund* con lettere di presentazione di Lombardi (Presidente della Facoltà di Filosofia) e della Bucarelli (che sottolinea l'attitudine di B. alla sperimentazione scientifica).

## 1967

Nel gennaio partecipa con Pascali e la Fioroni all'8° Premio Modigliani a Livorno (commissione: Arcangeli, Boatto, Calvesi, Durbé, presidente Mazzacurati). B. vince uno dei premi (altri premi vanno a Calzolari e a Titina Maselli) con l'opera *Montaggio* (una giustapposizione di immagini di differenti registri, anche nel senso delle grandezze). Nello stesso mese partecipa alla collettiva *Realtà dell'immagine e strutture della visione* alla galleria Il Cerchio di Roma, con Alviani, Castellani, Ceroli, Colombo, Pascali, Massironi, Schifano, Tacchi presentati da Maurizio Calvesi e Giuseppe Gatt: Calvesi individua come nuova tendenza il fatto che la superficie sembra assumere i caratteri dell'oggetto mentre Gatt indica possibilità di convergenza tra ricerche visuali e poetiche di derivazione pop e prevede opere d'arte "abitabili".

*Da più tendenze si converge verso l'oggettualità: ne vuole essere un'indicazione questa mostra, composta di artisti che, oggi, praticamente hanno smesso di usare il pennello, o almeno di usarlo esclusivamente (anche se lo hanno usato, taluni, fino a ieri, in opere che già nell'ambito stesso della pittura "dipinta" miravano a qualificare oggettualmente l'immagine riportata). Nelle opere che oggi questi artisti realizzano, l'immagine, quando c'è, non si proietta sulla superficie; anzi, poiché l'immagine non è più "rappresentata"; ma data, coincidendo oggettualmente, appunto, con l'opera stessa, ecco che con la*

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 12 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*necessità di una proiezione, è venuto meno anche lo schermo, cioè la piatta superficie di tela. Questa superficie si muove, tende ad assumere lo spessore e i contorni tridimensionali di un oggetto. (...)*

Maurizio Calvesi

*Del resto, come ha già ampiamente dimostrato la poetica optical nordamericana (che, in fondo, è un portato di compresenti linguaggi pop e visuali), non credo sia lontano il tempo in cui - sulla via tracciata della ricerca gestaltica dell'arte fruibile e "funzionale" - le opere d'arte saranno "abitabili": entreranno, cioè, nella vita di tutti i giorni, come qualunque altro oggetto, determinando condizioni "urbanistiche" ampiamente auspicabili anche sul piano sociologico. Ebbene, tali opere avranno una morfologia fortemente condizionata dalle attuali ricerche oggettuali in senso visivo e "popolare".*

Giuseppe Gatt

Salone Internazionale dei Giovani al Padiglione d'Arte Contemporanea di Milano con presentazione di Guido Ballo nel mese di febbraio: tra gli artisti Angeli, Bignardi, Ceroli, Colombo, Pascali, Santoro, Schifano, Tacchi. Nel marzo esce su "bit" un articolo di Mario Diacono, *Passività e tendenza*, molto critico su Roma "Una City che vive di cambiali" e il suo sistema dell'arte. Considera Kounellis il migliore tra i giovani, "mentre Bignardi ha iniziato un lavoro *d'art électrique* rimasto completamente à l'écart degli altri codici romani".

In aprile B. ha una mostra personale alla Modern Art Agency di Napoli, la galleria di Lucio Amelio con sede allora in Parco Margherita. In catalogo un'autopresentazione dell'artista.

*La serie di disegni su il movimento dell'uomo e degli animali è iniziata nel 1965 ed è direttamente ripresa dalla serie di studi fotografici, (appunto sul movimento dell'uomo e degli animali) eseguita da E. Muybridge nel secolo scorso. Il procedimento originale di Muybridge consisteva nel registrare con mezzi pre-cinematografici (cronografia) le diverse fasi di un movimento elementare ripreso in sequenza. Sulle sue lastre fotografiche si componevano così una serie di immagini che davano l'idea dello svolgersi nel tempo di un fenomeno dinamico pur rimanendo sviluppate su una oggettiva superficie piana.*

*L'idea di lavorare su di un simile materiale mi è sembrata molto utile e coerente con le altre ricerche e realizzazioni alle quali mi sono applicato negli ultimi anni. Riprendere un simile materiale storico non voleva dire per me riprendere delle pure immagini, ma innestare un mio intervento in un filone ancora aperto della storia delle arti visive. Infatti il lavoro pionieristico di Muybridge va inteso come un fenomeno aperto, come un blocco di esperienze estremamente ricco di suggerimenti soprattutto per chi sia interessato ad una sempre più stretta interrelazione tra le arti visive, la fotografia, il cinema e, comunque, il mondo dell'immagine riprodotta e della comunicazione visiva. Questi «disegni» sono eseguiti con strumenti tecnici tradizionali (matite colorate, pastelli, inchiostri o materiali grafici da ricalcare) su carta bianca; rientrano perciò nel genere «grafica» se si vedono solo come oggetti finiti uno per uno ed attaccati alla parete. Vorrei però rilevare come io abbia eseguito questi disegni tenendo conto di altri scopi in cui possono essere utilizzati oltre a quello della loro presenza oggettiva come 'pezzi unici'. Nell'eseguirli ho voluto rispettare la struttura originale e cioè l'impianto di Muybridge. Lavorando sulla struttura ho sostituito la natura fotografica delle immagini con una grafica, costruendola cioè con tecniche molto variate e usando la gamma degli strumenti linguistici del disegno.*

*Questo procedimento ha, per me, le caratteristiche di ciò che si potrebbe chiamare «desing» dell'immagine. Si tratta comunque di materiale preparato con criteri di fluidità e ritmo anche nell'uso degli strumenti con chi è stato eseguito. Questo tipo di disegni è stato utilizzato in due films: «Amore Amore...» 1966. Regia di A. Leonardi e «Motion Vision» 1976 sempre in collaborazione con A. Leonardi, ricostruendo attraverso il processo di animazione il movimento originale che Muybridge riprese con le sue macchine nell'800. Si tratta di un genere di animazione particolare non certo fedele alle regole della perfetta ricostruzione della realtà naturale. Anzi, è attraverso la rianimazione delle figure che ci si allontana di più da fenomeni imitativi e risultano più evidenti nello scorrere reale del tempo sullo schermo le relazioni tra il linguaggio cinematografico ed il linguaggio delle arti visive. Ottenere risultati di intercambiabilità e fusione tra strumento di comunicazione ed immagine preparata, è il problema che mi interessa ed è in questo senso che ho anche progettato e costruito due «macchine visive» (Prismobile e Fantavisore) nel 1965. In una simile condizione di ricerca, il lavoro del disegno acquista un significato di progettazione delle immagini in funzione di un reale consumo delle stesse, attraverso strumenti di comunicazione visiva adeguati. Da questo presupposto credo che tenderà allo sviluppo futuro del mio lavoro dei termini di una sempre più fusa relazione tra strumenti di diffusione, materiali visivi e situazioni in cui questo processo si effettuerà.*

Umberto Bignardi

La mostra viene recensita sul "Mattino" da Filiberto Menna.

*La Modern Art Agency presenta una serie di opere recenti di Umberto Bignardi tutte impostate sulla scomposizione analitica del movimento umano e animale. Bignardi muove dalla serie di studi fotografici sul movimento eseguita da Muybridge nel secolo scorso con una tecnica consistente nel registrare con la cronografia le diverse fasi di un movimento elementare ripreso in sequenza. Per Bignardi, naturalmente, si tratta solo un punto di partenza, in quanto il suo interesse converge sulle immagini e sulla percezione di immagini proprie della nostra condizione di abitanti delle moderne città*

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 13 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*industriali e pubblicitarie. Si tratta di prendere atto di questa nuova situazione antropologica ma nello stesso tempo di studiare analiticamente i processi di formazione di questo nuovo mondo di immagini e di messaggi. Il movimento è quindi il leitmotiv dell'opera di Bignardi e si comprende come le ricerche del giovane artista siano sfociate nella realizzazione di macchine visive (Prismobile e Fantavisore) e in quella di films sperimentali.*

Il rapporto "epistolare" con Celant (B. conserva alcune lettere, tra le quali la richiesta di una mostra a Sargentini) si concretizza in una mostra personale alla Galleria del Deposito del Gruppo Cooperativo di Boccadasse presso Genova (6 maggio). Il testo di Celant appare sul mensile del gruppo.

*Lo sviluppo macroscopico assunto dalle comunicazioni di massa, in particolare dal cinema e dalla televisione con i loro processi diacronici di presentazione delle immagini, conferisce oggi un'attualità a questi fenomeni e ai loro campi di significazione e di organizzazione linguistica. La presenza di nuove strutture iconografiche ispirate alla tecnica filmica, quali la fotonarrazione o il fumetto, la cartellonistica mobile o le moving pictures, hanno infatti sollecitato nell'artista una riflessione estetica sul montaggio e sull'inquadratura delle immagini in movimento.*

*Tra i diversi contributi creativi si è venuto caratterizzando un filone teso all'analisi degli elementi costitutivi del linguaggio cinematografico. L'interesse si è portato allo studio delle forme in movimento, sbriciolate in infinite immagini particolari, per ricercare una registrazione-creazione della genetica estetica del film. Una posizione che presenta due angolazioni critiche. L'una, intesa a sottolineare l'accumulo acritico della quantità impressionante di informazione visiva, si propone, nel presentare il fotogramma scandito nel tempo, di disalienare lo spettatore alla «visione disattenta» (Adorno), per ricordare come l'immagine diacronica si articola in discorso mediante il montaggio e fa successione di più fotogrammi. Una sorta di controllo che blocca il turbinio delle immagini per proporle «in moviola», regredite ad «istantanee» per una comunicazione consapevole.*

*L'altra, volta a creare una sorta di «scaletta» estetica mediante progetti figurali, tende alla strutturazione di una nuova iconografia filmica. Un tentativo di design proteso a produrre nuovi passaggi e nuove sequenze di immagini. Così in Bignardi, il cui lavoro si ispira alle ricerche di dinamismo dei fotogrammi di Muybridge, il disegno assume la doppia funzione di strumento d'analisi critica e di progetto per un nuovo design filmico. Le immagini di animali o di uomini in movimento formano sequenze di gesti di base. Il foro montaggio, organizzato secondo i tempi e gli spazi cinematografici, avviene per stacco. Le figure «fingono» il movimento e si coniugano sulla superficie per rimandare il destinatario ad un film da farsi, richiedono allo spettatore una collaborazione, quella di dare al design la compiutezza dinamico-visiva che esse non hanno, ma a cui richiamano. A precisare la necessità di questa collaborazione ai momenti del disegno, Bignardi presenta una chiara analogia grafica tra le lettere dell'alfabeto (indicazione linguistiche e temporali) e le figure, con il loro tratteggio sfondo e colore. Un intervento mimetico sottile che affascina e permette la partecipazione istintiva al movimento immaginario.*

*In seguito, esaurito l'atteggiamento di fascinazione per questa lettura, la stessa analogia diventa strumento critico. Lo spettatore analizza i momenti dell'alfabeto visivo di Bignardi. Individua la coazione tra fonema e grafema, reagisce «per conto suo» al comportamento dei personaggi e alla genetica dei loro gesti. Parimenti nel «Fantavisore», un programmatore di immagini su una superficie riflettente, l'atteggiamento critico segue la partecipazione emotiva. Le figure appaiono casualmente e gradatamente sullo schermo a formare un mosaico di immagini contrastanti ed interagenti. L'immaginazione rappresentativa del fatto filmico si arricchisce così della componente cinematica. Lo spettatore somma, al fonema ed al grafema, il cinema, realizza così il fatto cinematografico. Il design di Bignardi si concretizza, accentua il suo significato per arrivare a prospettare una nuova possibilità di specifico filmico».*

Germano Celant

L'8 giugno si arriva a una importante mostra densa di presagi: *Fuoco Immagine Acqua Terra* organizzata all'Attico da Alberto Boatto e Maurizio Calvesi. Il tema dominante è quello dello spazio, spazio dello spettacolo per Boatto, spazio degli elementi per Calvesi. A questo proposito è notevole già nel titolo l'inserimento della parola immagine tra gli elementi materiali: vuoi dire che l'immagine è anch'essa materia, vuoi dire che è anch'essa elemento primario. Questa concezione è rimasta importante per alcuni degli artisti partecipanti, ad esempio per Kounellis che pensa evidentemente all'immagine come a una necessità intrinseca e primigenia per l'uomo, quando inserisce tra le misure fondamentali insieme a quelle del letto, del tavolo e della finestra quella del foglio da disegno o quando in un sacco chiuso assieme a materie primarie come lo zolfo inserisce i frammenti di una statua. Quanto all'indubbio rapporto con lo spettacolo a me sembra provenire da lontano dalle barocche macchine da festa. Non a caso infatti molte di queste realizzazioni sono effimere. Per B. il tema è quello, barocco, della meraviglia, già sperimentato nel *Fantavisore* e nel *Prismabile*: questi oggetti-trovati-modificati non sono infatti significativi in senso plastico o della pura visibilità o come presenza simbolica. Quello che interessa B. è proprio il principio della macchina da comunicazione da caricare con immagini sempre nuove, pensata per suscitare lo stupore e l'interazione dello spettatore. L'intera mostra propone comunque una identificazione di immagine e spazio e una messa in scena di quella *immaginazione materiale* che per Bachelard è alla base di ogni creazione artistica.

Qui B. trova terreno fertile e adeguato per esporre per la prima volta il *Rotor*; la cui idea si era già annunciata l'anno precedente. B. pensa già al cinema e trova così quasi automaticamente l'idea del *Rotor*: le citazioni da Muybridge si animano e si concretizzano in veri corpi nudi ripresi in movimento e tornano alla superficie, se pur curva, con la proiezione. Il fatto che il

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 14 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*Rotor* sarà subito dopo utilizzato per l'esperienza teatrale con Mario Ricci è la conferma che questa idea ha in sé una sorta di potenziale interattivo, la capacità di coinvolgere il pubblico all'interno di uno spazio di autorappresentazione, tanto è vero che lo spettacolo risulterà molto influenzato da questa idea scenografica e dal peso dell'immagine.

(..) *Lo spettacolo delle immagini: Bignardi e Schifano - Bignardi e Schifano puntano sull'evento, creano uno spettacolo nel tempo attraverso rispettivamente un ritmo d'immagini e una sequenza d'immagini. Schifano ha sempre collegato l'immagine al tempo, cogliendola nell'istante veloce della sua apparizione ed avvertendola nella sua relatività, come un'immagine che entri casualmente all'interno di un qualunque campo ottico. L'occhio è appunto il campo, fresco ma coltivato, vergine ma formato dalle immagini artificiali e dalla loro particolare qualità visiva. Se la realtà è simile a tanti nastri scorrenti davanti ad un obiettivo, per afferrarne un'immagine occorre rapidità di presa, ed allora il ricalco dell'immagine sulla tela va benissimo per fissarla e smaterializzandola conservare la sua leggerezza; l'atto risulta pari alla velocità dei nastri. Ma accanto alla rapidità della presa, la necessità di sottolineare la provvisorietà dell'immagine, di allontanarla, e Schifano ricorre sia ad una cornice attorno all'immagine (il campo, la sua artificialità), sia recentemente ad uno schermo materiale di plastica. L'immagine è ma può anche non essere, e come è portata dall'istante, dal successivo viene cancellata e sostituita da una nuova. L'immagine non può essere immobilizzata come in Pistoletto, per passare poi alla staticità delle cose conosciute e fissate come in uno schedario fotografico per sempre; in Schifano, l'immagine sparisce, cade nel nulla. Schifano non aspira alla visione mentale ma sempre verificabile di Pistoletto, non ha memoria; la sua tensione è nella partecipazione, e perciò si riconosce tutto nell'evento mutabile, scorrente, relativo. Mentre Pistoletto rientra in un nodo culturale fra il surrealismo e la metafisica (la conoscenza ora possibile ma ridotta a visione, a conoscenza di superficie), un nodo che ha intersecato il realismo ed in lui precisamente la brutalità dei pop, Schifano come Bignardi è piuttosto sulla linea dell'impressionismo e del futurismo con agganci ai pop più veloci e felici. Passare ora al cinema non è che uno sconfinamento logico, disporre cioè di un obiettivo più aderente al trascorrere del mondo su cui si è sempre affacciata la sua pittura, allargare la partecipazione ad una pluralità d'immagini. E per quanto il contenuto, quello sì, sia mutato di molto, passando dalla fragranza dell'albero inquadrato dal parabrezza, alla sfigurata realtà di una guerra di sopraffazione, Schifano mantiene rischiando la sua presa di sempre. La soluzione è ancora eminentemente visiva, affidata al triplice telone sulla parete, di cui solo una sezione viene riempita dalle sequenze del documentario, telone che ha l'identica funzione del campo nella tela rispetto alle immagini. La morte non può pretendere di occupare l'intero orizzonte visivo, tanto da impedire all'eccitazione o alla malinconia di sfiorarvi d'improvviso all'interno, e scommettere sulla sua provvisorietà appare come un modo somnesso per scommettere sulla sua prossima scomparsa.*

Con Schifano, Bignardi punta sullo spettacolo temporale delle immagini; ma possiede una concezione del tempo più astratta e mentale. Per quanto mediato, riportato al ritmo delle immagini artificiali, il tempo di Schifano è ancora quello dell'io o di un occhio individuale, lirico; per Bignardi il tempo è rigidamente meccanico, scorre secondo lo scatto dell'obiettivo; non è tanto istante o successione, quanto scansione, ritmo spezzato; è ripetizione così che può ritornare al punto di partenza e ricominciare da capo, annullarsi ogni volta ed ogni volta riprendere. Il tempo naturale è già assorbito e risolto nel tempo della macchina per cui in Bignardi l'impressionismo cede alla visione della foto stroboscopica e per questo l'artista è creatore di macchine cinetiche che rendono effettivo il movimento delle immagini. E recentemente poi l'adozione di un supporto cilindrico per le immagini, fa sì che il flusso ritornante sia anche ruotante, concluso in sé, non possiede né principio né fine, non entri più nemmeno in rapporto con una cornice sta fissa. La macchina realizza l'infinito del tempo meccanico, per quanto affidato alla precarietà ed alla consumabilità di ogni congegno. Nello spettacolo circolare di Bignardi lo scorrimento più che per il valore iconologico vale per la continuità e la variazione grafica e coloristica, il barbaglio che lascia nell'occhio, i tempi scanditi di una percezione abbandonata (...).

Alberto Boatto

(...) *La somma degli elementi cromatici, nello spettro divisionista, è la luce. Qui invece la luce non ha una preminenza gerarchica, non è che un altro elemento primo, come nelle macchine di Bignardi. È il «quinto elemento», che Aristotele identificava nell'etere. E ancora all'epoca del divisionismo si credeva che la luce fosse immateriale, si trasmettesse nell'etere. Einstein ha visto che l'etere è una fantasia e che la luce è materia, e già simultaneamente a lui i futuristi pensarono alla luce (elettrica) come semplice elemento di una composizione polimerica». Dileguato con l'etere, l'ultimo punto fermo dell'universo, si aprì la dimensione della relatività e del continuo spaziotemporale. In Bignardi, direi, questo continuo è proprio l'immagine-luce nelle sue sequenze e combinazioni: egli, insomma, dilata ed articola il suo spazio anche nel tempo, lo identifica con la luce in un'idea di flusso.*

Acqua, fuoco terra, aria erano i principi della materia vivente, in sostanza componevano un'allegoria della vita. E certo qui è chiara la convergenza arte-vita: convergenza ma non identità. C'è un rapporto d'attrazione dialettica, una nuova dialettica. La dialettica figurativo-astratto non sussiste anche perché non è mai stata una dialettica; la dialettica natura-artificialità è in parte scontata e non comunque primaria. Il dialogo principale è tra immagine e realtà, spazio e ambiente, materia e forma. Il pregio di questo dialogo è di non concludere, ma di prendersi nel rimpallo, più o meno traumaticamente, più o meno dolcemente (...).

Tornando al tema dello spazio, lo sconfinare dello spazio formale nell'ambiente e il mutarsi della rappresentazione in presenza, corrispondono alla sostituzione di uno spazio retrospettivo, in quanto ri-cordato, ri-proposto, ri-evocato, con uno

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 15 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*spazio flagrante, ac-cordate (con il reale), proposto, evocato alla pura attualità. Scopriamo che persino l'hic et nunc degli informali era una religione del tempo, cioè una nostalgia del passato, una sfiducia nel presente punto sfuggente e inafferrabile, una paura del futuro. Qui invece passato e futuro risultano cancellati, o mere appendici, mentre il presente ha una sua larga piattaforma, non di tempo ma di spazio (di tempo-spazio).*

*Attualità è presenza simultanea, percezione di più cose intorno a noi; è dislocarsi (muoversi) o dislocare simbolicamente attraverso le immagini o le sensazioni le cose verso di noi (televisione, arte di reportage, arte spaziale, arte psicodelica). Più in assoluto, infatti, più «primariamente», o in questo caso più «elementarmente», l'attualità non è che una convergenza e una cattura di spazi, un giuoco possessivo il più possibile esteso e coinvolgente, e anche in questo senso queste opere, che si dislocano e ci dislocano; sono «attuali».*

Maurizio Calvesi

*Tutto è già dato e tutto è rimesso in gioco. L'insieme è informato ad una netta intonazione antiromantica, antiintuizionistica, antigestuale; il repertorio stipato e turbolento dell'eccesso d'informazione figurale e segnica dei nostri giorni si para davanti in tutta la sua prepotenza.*

*Non più prescrizioni di valore peIpetuo: la coscienza, invece, che tutto muta di continuo per una civiltà d'immagine di ricambio, la consapevolezza della precarietà e del veloce consumo delle proposte, della deperibilità dei moduli iconologici. Terrorizzati dalla feticizzazione ci siamo liberati dei valori eterni. Che sia il dato veramente critico e più confortante del settore narrativo-pop-oggettuale?*

*Chi ripone più fede nei dettami estetici canonizzati, nei "valori" culturali definiti una volta per tutte, e inamovibili?*

*Ma la mitologia personale del singolo non interessa più. Che senso hanno e a che servono i prodotti di sollecitazioni individuali? Quel che conta è il prodotto di un'intenzione: non gli stili ma le funzioni sociali, non le analisi ma le verifiche. Tutto ciò che si dà e si costituisce come mezzo di conoscenza.*

Lea Vergine

*Bignardi consegna i propri miraggi a questa pittura transitiva, senza sostantivi, travolta nell'illusione del proprio orizzonte impulsivo, nell'eccesso della sua eccitazione, un privilegio magico che gioca se stesso oltre la persuasione retorica attraverso la quale - dipendendo - percepiamo le IMMAGINI.*

Nanni Cagnone

Da maggio a settembre la *Grafica della collezione Cavellini* è ospitata alla Galleria d'Arte Moderna di Brescia: comprende opere di Schwitters, Tobey, Fontana, Capogrossi, Dubuffet, Lama, Vasarely, Matta, Wols, Vedova, Kline, Lichtenstein, Tinguely, Alechinsky, Arman, Tilton, Hockney... Di B. sono esposte due *Composizioni* del '66.

Interessante e acuta mi pare la recensione di Mario Diacono alla mostra, pubblicata nel numero di luglio 1967 di "bit". È da notare che sulla stessa rivista appare un articolo di Alfredo Leonardi sul proprio *cinéma-dirècte*. Una delle illustrazioni di quest'ultimo articolo è un fotogramma di *Amore Amore* (1966) con il viso di Silvia, moglie di B., sul quale si proietta un disegno di Leonardo (il coito). Anche B. appare in questo film in alcune sequenze che lo riprendono mentre lavora.

*Sotto il tema «Lo spazio dello spettacolo: lo spazio degli elementi» sono raccolte opere recentissime di Bignardi, Schifano, Kounellis, Pascali, Ceroli, Gilardi e Pistoletto. L'assemblage è forse eterogeneo, almeno nel senso che le due opere esposte di Gilardi e Pistoletto rimangono statiche nei confronti della dinamicità o chiara spettacolarità delle altre. Neppure i due temi, quello dello spettacolo e quello degli elementi primordiali, convergono in una lettura mano-dimensionale: sono più accostati che fusi. Comunque, da anni non ricordavo a Roma una mostra così provocante, almeno come progetto di alcuni pittori di gettarsi nell'esperienza, non molto frequentata finora in Europa, del quadro-evento. In questo senso, è suscettibile di essere quadro-spettacolo ogni opera in cui uno degli elementi che lo compongono sta in un divenire incessante e allora sarà soprattutto l'opera che «va a film», come le auto vanno a benzina, a costituire un optimum di quadro-spettacolo. Però, per le due opere di Bignardi e Schifano, forse non è ancora oziosa la domanda: lo spettacolo, sta nel film o nell'opera? Perché l'opera è ancora «muta», quando la pellicola tace; sicché l'opera-spettacolo sta per ora al primo gradino dell'operazione combinatoria. Però qui non c'è solo genericamente «spettacolo», ma specificamente lo spettacolo del primario e del primordiale: terra, aria, acqua, fuoco. Sarebbe forse possibile una lettura anche in chiave simbolica dell'acqua e della terra di Pascali, del fuoco di Kounellis, però attraverso una psicoanalisi del pittore più che dell'opera. Questa, chiaramente, vuole restare nell'ambito d'una ricostruzione genetica della physis, evocata come spettacolo del suo stadio germinale elementare; l'acqua è proprio l'acqua, il fuoco è fatto di fiamma, ecc.: gli elementi nel loro darsi come fatti primi fisici, sensuali, non mentali. Una mostra tutta a livello ctonio, da subirsi come una cerimonia druidica più che da penetrare in chiave alchimica.*

Mario Diacono

*Ciò che più mi eccita è la realtà nei suoi aspetti immediati o più familiari e profondamente conosciuti; ciò che istintivamente faccio è del cinéma-difècte, materiale che poi manipolò e montò nel modo più libero perché, decisamente prevalente rispetto all'interesse per la «documentazione», è il desiderio di creare un mondo di relazioni alogiche stimolatrici della fantasia e delle capacità sintetiche e analitiche dello spettatore, autorizzato e spinto a organizzare un suo film, una sua*

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 16 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*visione di ciò che gli è mostrato, in misura assai superiore a quanto normalmente accade. Tecnicamente, molto importanti nell'utilizzazione espressiva della realtà sono i ritmi di movimento della macchina da presa, la velocità di ripresa e i vari trucchi, oltre all'inquadratura. Nella moderna tecnica della ripresa si assiste al tentativo da parte di molti, e mia, di distruggere il limite scoraggiatamente fotografico del cinema mediante movimenti, sovrimpressioni e tagli alla durata delle inquadrature che riducano la realtà oggettiva a segno, segnale ottico-dinamico alleggerito dei suoi minuti connotati originali.*

*Non vi sono nel mio film attori che «fanno» dei personaggi ma «attori» che sono persone, sono se stessi in azioni per loro abituali o comunque perfettamente nell'ambito delle loro possibilità e caratteristiche. A questo proposito devo dire però che il loro peso, l'importanza immediatamente intuibile della loro presenza non è meno grande che in un film tradizionale: la loro scelta deve essere molto accurata e il loro apporto è determinante alla qualità del film in termini di «densità» esistenziale, il che dà anche al film un particolare fascino credo abbastanza percepibile.*

Alfredo Leonardi

Del '67 è il film che B. e Leonardi realizzarono insieme, *Motion-Vision*, nato all'interno del *Rotor*. Sarà in seguito proiettato in varie occasioni tra cui una rassegna del cinema italiano indipendente dell'Università di Vienna (Österreichisches Filmmuseum) nel '69.

Nel settembre la galleria La Bertesca di Genova presenta in contemporanea due mostre: *Arte povera* (Boetti, Fabro, Kounellis, Paolini, Pascali, Prini) e *Im-Spazio* (Bignardi, Ceroli, Icaro, Mambor, Mattiacci, Tacchi). Le due mostre sono presentate da Germano Celant. B. espone il *Rotor*. È interessante notare che Celant, anche nel testo riguardante l'arte povera cita elementi che possono essere riferiti a B. più agevolmente che ad altri, come il teatro di Ricci o il recupero di Muybridge (caratteristico del lavoro di B.): "Il cinema, vedi 'Sleep' ed 'Empire' di Warhol oppure 'Melting' di Thom Andersen, regredisce alla sua manifestazione più semplice, una singola immagine che si muove. Ritorna ad essere cinema e non diventa film, riproduce l'azione ed il presente, ma non opera nessun montaggio, nessuna collezione intellettuale e soggettiva, non storicizza l'azione. Fisiologicamente recupera Muybridge, Dickonson, Lumière. Rifiuta la creazione e lascia il campo al linguaggio dell'azione".

#### IM-SPAZIO

*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. Invade le strade e i quartieri e si fa urbanistica. Procedo e si evolve, non solamente per passare da uno stadio ad uno successivo, ma per approdare ad una struttura stilistica «diversa». Seppur tende a rimanere nell'ambito visuale, il linguaggio per immagini cerca di approdare ad una struttura più aperta, più mondana, aspira ad integrarsi ai sistemi linguistici dell'architettura e dell'urbanistica.*

*Praticamente stiamo presenziando ad un processo che non intende avanzare. Assistiamo al modificarsi di un progettare che identifica ora la sua tipicità nel decantarsi da un sistema all'altro. Stiamo forse assistendo al movimento di una ricerca, quella visuale, che tenta di definirsi attraverso la struttura linguistica dell'architetto e dell'urbanistica. Ceroli, Tacchi, Bignardi, Icaro, Mambor e Mattiacci per le ricerche oggettuali. Questi ultimi, che presentiamo in questa mostra, operano, già da tempo, in questa nuova dimensione progettuale, che mira ad intendere lo spazio dell'immagine, non più come spazio contenitore, ma come «campo» di forze spazio-visuali. Le loro opere presentano infatti una strutturazione «aperta» di frammenti visivi, formano imspazio a circolo aperto, a tempo reale, individualmente sensoriale, di ordine psicofisico, che agisce con e sullo spettatore. Uno imspazio che procede geneticamente insieme ad esso, costituendosi come piena integrazione di spazio ed immagine, sempre in continua dialettica. «Rotor vision» è l'oggetto cinematografico realizzato da Bignardi. Come in un rotor si perde la dimensione ponderale e fisica del nostro colpo nello spazio, così col rotor vision, l'immagine «particolare», i gesti primari, (qui il lavoro di Bignardi si ricollega alle ipotesi del new american cinema e all'arte povera, il ritorno di Muybridge e i nuovi lavori con Leonardi e Ricci, ne sono la conferma. Bignardi deve approdare al cinema!), si centrifuga sulle pareti, sugli oggetti, sullo spettatore, perde la dimensione di immagine fissa, di quadro, di tela, di superficie immobile percepibile, diventa imspazio puro. La macchina-fulcro-nucleo della visione spinge, infatti, l'immagine nello spazio, non si cura di invaderlo, di sovrapporsi ad altre immagini, come un'insaziabile image-machine divorata, costruendo imspazio, ogni gesto ed ogni ambiente con cui viene a contatto.'*

Germano Celant

Nel 1967 nasce la collaborazione con Mario Ricci per *Illuminazione*, uno spettacolo che viene particolarmente segnato dalle idee sceniche di U.B., idee che nascono comunque dall'esperienza delle macchine alimentate a carburante di immagini. Vediamo qui alcune brevi note di *A partire da zero*, un'autobiografia di Mario Ricci curata da Celant.

*Ottobre 1967, insieme a Edgar Allan Poe, realizziamo Illuminazione da un testo di Nanni Balestrini, materiale scenico di Umberto Bignardi, filmati di Bignardi, Turi e Ricci.*

*Teatro a scomparsa totale, l'illuminazione stroboscopica, il linguaggio inarticolato, la scenografia mobile, i movimenti spezzettati, sono segni che nel momento che si istituiscono acquistano significato teatrale-visivo. La dissolvenza del teatro come teatro, la luce ritmica come teatro, ogni tassello di volta in volta predomina o è al centro dell'indagine teatrale di Ricci.*

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 17 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Ottobre 1968, James Joyce, materiale scenico Umberto Bignardi, Mario Romano, Carlo Montesi, filmati Bignardi, Piero Galletti e Ricci.

Mario Ricci

Lo spettacolo viene presentato al "Werkraumtheater" di Monaco di Baviera (vi partecipano gruppi come Living Theatre, Open Theatre, Young Vic of London... ). Immagini sceniche di B. vengono pubblicate su riviste come "Cartabianca"... Un testo che può servire a comprendere il passaggio di B. e di altri artisti allo spazio globale e interdisciplinare del teatro è questo di Eco:

*... Cade la distinzione tra 'poesia' e 'letteratura; e dunque la distinzione delle forme dello spirito, nel momento stesso in cui l'estetico non può più essere perseguito come momento preferenziale e autonomo, ma viene riassorbito nella pratica e nell'economia, oltre che nella teoretica. Così il compito della letteratura (o dell'arte) cessa di essere quello del produrre insularmente il Bello, per tornare ad essere quello che fu prima del romanticismo idealistico, quello che fu prima del rinascimento e nella Magna Grecia, uno degli aspetti di quell'attività più vasta che è la 'techne' o l'ars'; il momento di un 'fare' dalle finalità più vaste, in cui il valore estetico, se ha da essere riconosciuto, si dimostra solo come la qualità di una riuscita che deve essere definita per altri parametri.*

*Le funzioni del linguaggio (teste jakobson) possono essere di vario tipo, referenziale, emotivo, conativo, metalinguistico, e l'estetica o poetica è solo una di esse; difficilmente un discorso si articola per fare emergere una sola funzione, solo una di esse può prendere il predominio, senza che le altre scompaiano sullo sfondo. La letteratura tradizionalmente intesa lasciava emergere prepotentemente la funzione estetica a scapito delle altre: si profila ora di nuovo una idea di letteratura come pratica significativa in cui la funzione estetica non è più privilegiata. Le Forme dello Spirito, per usare questi fantasmi non ignoti ancora a molti, muoiono come distinti perché mutano le Forme della Comunicazione, né si vede come il fantomatico Spirito altro essere possa se non una modalità della comunicazione e cioè della cultura.*

Nel numero 6 della rivista "bit" del dicembre '67 U.B. stesso parla del rapporto con fotografia, cinema, teatro e chiarisce l'operazione messa in atto con *Illuminazione*:

*Nella storia della fotografia e dei fenomeni di ricerca pre-cinematografica mi interessa ciò che rappresenta un certo tipo di integrità oggettiva dell'immagine. Mi interessa Muybridge più che Marey perché il primo è più semplice. Marey è senz'altro più avanzato all'interno del genere cinematografico, ma è anche già troppo allusivo, è uno dei primi futuristi; oggi mi sembra più interessante risalire alle prime origini dei singoli linguaggi e procedimenti per poterli poi reinserire nell'esperienza contemporanea. Le foto mi interessano non tanto come realtà, quanto perché realtà già mediata linguisticamente dagli strumenti della fotografia o del cinema. Naturalmente ciò non significa che mi interessi solo il procedimento di soppesare la qualità estetica di un'immagine reperita; mi interessano tutte le caratteristiche che essa può avere, tra le quali quella di documento. Mi interessa usare il materiale fotografico per il peso oggettivo che ha in quanto struttura dell'immagine.*

*d.p. Fino a un certo punto, dunque, le due componenti delle tue immagini, la foto e il movimento, cioè il connubio da cui è nato il cinema, erano raffreddate nel disegno. Intendi ora trasformarle direttamente in immagine cinetica? Ci può essere una connessione con l'idea di movimento promossa dai futuristi, per esempio come sostituzione di una componente meccanicistica con una più naturalistica e magica?*

*r: I futuristi avanzano ipotesi interessanti, fra queste soprattutto il principio dell'opera che diviene vita, che si mescola alla esistenza della gente e che dovrebbe procurare un circuito dinamico continuo all'interno della società. Ma evidentemente i mezzi di cui disponevano e le condizioni in cui si trovava la tecnica a quel tempo non permisero loro di realizzare pienamente quei progetti. Inoltre l'atteggiamento dei futuristi verso la «macchina» era ancora piuttosto mitico; oggi è possibile usare apparati tecnici (tecnologici) senza attribuire a questi ultimi nessun significato di polemica nei confronti dei valori estetici tradizionali; anzi, utilizzarli come puri e semplici strumenti è l'unico modo per tornare a creare un rapporto di vera sensorialità tra opere e pubblico (vedi i grandi apparati visivi a Montreal). Per ciò che riguarda il disegno, vale ciò che ho detto sopra a proposito di Muybridge. Mi è stato possibile fare un film dai disegni (ne farò altri) proprio perché all'interno di tutto il procedimento (scelta dell'immagine fotografica, elaborazione di quell'immagine con i mezzi grafici, metamorfosi dell'immagine disegnata in cinema) c'era un costante nesso logico. Si trattava cioè di immagini-fenomeni, in ogni singolo episodio era già contenuto il possibile sviluppo di una metodologia.*

*d. Qual'è il rapporto fra ciò che viene proiettato e ciò su cui si proietta, fra pellicola e macchina o ambiente su/da cui si proietta?*

*r: Come ho cercato di dire prima a proposito della fotografia, non mi interessa tanto un procedimento tecnico di per se stesso, quanto le possibilità che ha di essere intercambiabile e contaminabile nell'ambito della comunicazione visiva. Nel caso del film sui disegni posso dire che la pellicola è veramente un contenitore di fotogrammi di immagini grafiche, è veramente un film in senso primordiale. Non m'interessa avere idee «cinematografiche», ci terrei a saper portare avanti di pari passo il rapporto che esiste tra l'elaborazione della immagine e gli strumenti che la fanno esistere in condizioni di volta in volta differenziate. È per questo che non mi basta il cinema di per se stesso, cioè la proiezione su schermo piatto con gente seduta davanti. È per questo motivo che ho pensato di costruire il rotor: Naturalmente i films sui disegni e sui corpi nudi in movimento si possono vedere anche su schermi normali, ma proiettati sul rotor*

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 18 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*r cambiano completamente. Il rotor è un cilindro schermo ruotante la cui superficie è interrotta da porzioni verticali di specchi e da elementi in rilievo che deformano, frantumano i films e li riflettono nello spazio circostante.*

*Svilupperò quest'idea costruendo una grande camera cilindrica con un rotor nel centro e dove vi saranno proiezioni multiple che partono sia dall'interno sia dall'esterno e che investono tutto lo spazio. Un altro caso in cui il cinema è stato usato in modo particolare è stato nella realizzazione dello spettacolo «Illuminazione» messo in scena qui a Roma. Quando Nanni Balestrini e Mario Ricci mi chiesero di preparare un impianto scenico che servisse di struttura guida per lo spettacolo, pensai ad una serie di elementi fissi e nello stesso tempo mobili e che comunque distruggessero il più possibile la sensazione di cubo prospettico del palcoscenico provocando situazioni visive centrifughe. Anche in questo caso ho usato oggetti a forma di prisma triangolare disposti su più piani in modo da creare una serie di schermi mobili e spezzati. Ho usato un grande prisma esagonale ruotante ricoperto di specchio appeso al soffitto del palcoscenico che rinviava la proiezione di un film tutt'intorno. Le luci dello spettacolo erano solamente quelle dei films e delle diapositive colorate. C'erano due proiezioni cinematografiche sincronizzate che investivano frontalmente i prismi del palcoscenico. Gli attori (vestiti di bianco) deambulavano tra i prismi facendoli ruotare ed erano essi stessi schermi mobili. I films contengono brani su movimenti elementari degli attori (bianchissimi su fondo nero), brani di materiale di repertorio televisivo (pubblicità, cartoni animati, astronautica ecc... ) e brani di grafica (alfabeti, lettering, marchi, fotogrammi, parole ripetute ecc...). Questa struttura spettacolare è stata inserita, in questo caso, nello spazio tradizionale del teatro, ma ritengo che possa essere utilizzata in situazioni diverse; anzi che sia molto più interessante realizzare simili spettacoli in ambienti meno caratterizzati per creare una condizione di totale fusione tra spettatore e struttura. In questo caso, oltre a modificare il significato tradizionale di «cinema» per un altro più propriamente riferito al concetto di immagine mobile nello spazio, si otterrebbe un rapporto tra dinamica dei fenomeni visivi in quel dato spazio e la dinamica percettiva degli spettatori che, potendo guardare, toccare, sentire e camminarci dentro come e quanto vogliono costituirebbero parte effettiva di quella struttura.*

*Umberto Bignardi*

Una parte di questo testo sarà ripubblicata nel libro *Il gesto futurista* di Giuseppe Bertolucci edito da Mario Bulzoni.

È tempo insomma per l'arte, o almeno così sembra, di un mutamento radicale. L'opera nasce da esigenze diverse e pone nuove istanze. Lo spazio sembra non essere mai sufficiente torna in un certo senso a essere lo *spazio vivente* del futurismo, non solo, ma il concetto di spazio sembra essere sostituito dalla nozione di *campo*. Secondo la definizione di K. Lweinstein in *Principles of topological psychology* il campo è lo spazio vitale di un organismo. Di *campo della parola* parla Lacan nella famosa relazione al congresso di Roma nel 1953. La nozione di campo utilizzata da uno psicologo come Bonaiuto e da critici come Bonito Oliva, Celant e Calvesi. Quest'ultimo, in un piccolo saggio in cui traccia un percorso del problema della luce nell'arte, scrive: "Il campo si sostituisce allo spazio come costruzione mentale e formale, ma anche all'ambiente come inerte estensione, come pura topografia. Il campo dell'opera ci dà la globalità della sua propria e della nostra azione motorio-percettiva. Due esempi del tutto diversi ma entrambi interessanti: la sala di Le Pare all'ultima Biennale o la recente mostra di Bob Morris a New York, dove si è sentita la necessità di spostare quotidianamente le 'strutture' esposte, cambiandone la disposizione. L'ipotesi dello spazio come campo finisce in sostanza per accreditare l'ipotesi di un'arte che, 'degradata' da rappresentazione a presenza, si riscatti sempre più come presenza attiva, eserciti cioè sempre più i suoi influssi non solo in senso formale" (Relazione presentata all'incontro della giovane critica sul tema *Lo spazio nell'arte d'oggi*, Amalfi, maggio 1967, pubblicata con il titolo *Da Giorgione alla pittura al neos* in "Quindici" n. 4 del 15 ottobre 1967). Nello stesso articolo Calvesi notava il parallelismo tra strutture primarie e l'opera dei nuovi architetti americani emerso in forme spettacolari all'Expo di Montreal. A B. deve essere sembrato molto interessante questo riferimento: ha sempre considerato infatti molto interessante l'esperienza delle esposizioni universali, da Le Corbusier in avanti, soprattutto perché la vita effimera degli edifici suggeriva la loro destinazione alla comunicazione. B. parla infatti a lungo degli Expo nella lezione su allestimento e tecniche multimediali che terrà al Politecnico di Milano nel '90.

### 1968

Nel gennaio '68 su "Studio International journal of modern art" esce l'articolo *Italy* di Daniela Palazzoli che a proposito della situazione romana cita la mostra *Fuoco Immagine Acqua e Terra e di B. mette in luce l'uso del cinema attraverso l'interazione di linguaggi diversi*.

Nel febbraio-marzo si svolge la *Sesta Biennale Romana (rassegna delle arti figurative di Roma e del Lazio)*: B. partecipa con *Uomo che cammina*, *Movimento* e *Gatto in movimento*, lavori del '66.

Dal 31 maggio al 18 agosto si tiene allo Städtisches Museum (direttore Clemens Weiler) di Wiesbaden la mostra *Extra* con Bignardi, Kounellis, Lombardo, Mattiacci, Pascali. *Fünf römische Künstler* è il titolo del testo di Alberto Boatto in catalogo dove appaiono i banchi da setola di Pascali, i tubi di Mattiacci, i componibili di Lombardo, la carboniera di Kounellis, il *Rotor* di B. (in questa mostra, come già nella precedente a Genova B. ha aggiunto il sonoro di cui Diacono aveva rilevato la mancanza alla mostra dell'Attico). Il "Frankfurter Allgemeine Zeitung" pubblica il 13 luglio una recensione di Gisela Brackert intitolato *Arte povera*: considera B. un *outsider* e l'*happening* audiovisivo un atto cerimoniale. Scrive: "Queste esperienze visive dal mondo quotidiano sono accompagnate in modo straniato e intensivo da cicli ritmici di musica indiana: un ambiente con effetto narcotizzante. In questi paradisi artificiali dei tempi moderni l'azione della coscienza diventa una deliziosa pozione".

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 19 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*James Joyce* dell'ottobre del 1968 è lo spettacolo di Mario Ricci più noto in Europa. Invitato a "Experimenta III" a Francoforte riscuote un grandissimo successo. La televisione tedesca proietta buona parte dello spettacolo, la stampa parla di novità. Ecco come Mario Ricci ricorda *Illuminazione* e *James Joyce* (nel libro di Franco Quadri *L'avanguardia teatrale in Italia* materiali 1960-1976) edito da Einaudi).

*Con lo spettacolo successivo, Illuminazione, 1967, all'utilizzazione del film si aggiunge quella delle diapositive e lo schermo, per la prima volta, non è più del tutto fisso. Infatti i film (tre film di circa trenta minuti ognuno da 8 mm) e le diapositive venivano proiettati su dieci parallelepipedi girevoli sul proprio asse. Due delle tre facce del parallelepipedo erano di semplice compensato dipinto di bianco; sulla terza faccia erano stati applicati due specchi. È facile immaginare che alla frantumazione delle immagini alloro movimento interno, sovrapposto a quello degli attori se ne aggiungesse un terzo dovuto alla riflessione delle stesse immagini proiettate sugli specchi. Scoperta e attualizzata la possibilità di frantumazione, sovrapposizione, ricambi di ritmi delle immagini cinematografiche, è stato l'episodio più complesso e completo, con il James Joyce, 1968, la pellicola assume definitivamente un carattere narrativo non frammentario; la cinepresa scende dal palcoscenico, si pone davanti ad esso per cui le immagini risultano essere più definite e definibile è la storia che raccontano di più chiara lettura.*

Nell'ottobre del 1968 va in scena a Monaco prodotta dalla Münchenkammeroper alla Haus der Kunst *L'histoire du soldat* di Strawinsky e Ramuz con la regia di Florian Fürtwangler. Scenografia e costumi sono di U.B. il cui intervento consiste principalmente nell'uso dei films per le scene, nel costume del soldato ispirato alle tavole di Muybridge e soprattutto nell'eliminazione della principessa ballerina sostituita da una bambola erotica gonfiabile che appare addirittura nel programma tra gli attori con il nome di Sexy-Mary.

*I pittori passano alla cinepresa* è il titolo di un articolo di Rosanna Guerrini uscito nel '68 che coglie questa inclinazione degli artisti della generazione tra i trenta e i quaranta anni.

*Oggi a Roma c'è un gruppo di pittori che hanno abbandonato vernici, pennelli, spatole, lamiere, insomma tutto quello che serviva a fare un quadro o un oggetto e hanno comprato macchine da ripresa cinematografica: chi la super-otto, chi la 16mm. Pochi la 35mm. Certamente per alcuni di loro si tratta solo di una esperienza collaterale e si arrabbiano quando gli si chiede perché non dipingono più; per altri invece il cinema rappresenta un passo avanti e si arrabbiano se li si chiama ancora pittori. Chi sono questi pittori? Appartengono tutti alla generazione fra i trenta e i quarant'anni, quasi tutti romani: Gianfranco Baruchella, Luca Patella, Franco Angeli, Tano Festa, Giosetta Fioroni, Umberto Bignardi, Mario Schifano e Michelangelo Pistoletto che invece vive a Torino. Per Umberto Bignardi l'interesse per il cinema è meno legato a fatti strettamente attinenti alla situazione politica. La sua è piuttosto una curiosità avveniristica, una trasposizione filmica del mondo della grafica da cui proviene. Bolognese, ha infatti studiato scenografia all'Accademia di Belle Arti di Bologna e di Roma. Dal 1965 ha iniziato una serie di disegni sul movimento dell'uomo e degli animali seguendo le orme di Muybridge che nel secolo scorso registrò con mezzi precinematografici (cronografia) le diverse fasi di un movimento elementare ripreso in sequenza.*

*Questo tipo di disegni è stato utilizzato in due films: Amore Amore e Motion Vision, con la collaborazione di A. Leonardi, ricostruendo attraverso processo di animazione il movimento originale che Muybridge riprese con le sue macchine nell'800. Bignardi ha inventato altre due macchine: il Prismobile e il Fantavisore, due "macchine visive" che dovrebbero servire ad ottenere risultati di intercambiabilità fra strumento di comunicazione e immagine preparata fra linguaggio cinematografico e linguaggio delle arti visive.*

*«La mia idea del cinema è che diventi tutt'uno con lo spazio» dice Bignardi, «in fondo è lo stesso principio per cui sono interessato anche come pittore». Le sue esperienze di spettacolo si svolgono per lo più in Germania. Perché? «Perché a Monaco c'è una terza rete televisiva culturale che produce questi spettacoli in grande, di genere tipo happening ma più strutturali, senza badare a spese. A Monaco ho rielaborato Histoire du soldat di Strawinsky. Sempre a Monaco sto allestendo Events conta collaborazione dell'associazione di musicisti avanguardisti, la Münchner Kammeroper; e con la musica del greco Theodor Antonious. Per Events sfrutterò tutto il Museo d'Arte moderna, all'interno e all'esterno, con l'intento di farlo diventare uno spazio. Il Museo è un brutto edificio con le colonne di stile nazista, ma con un'azione visiva e di movimento diventerà irricognoscibile. Cosa succederà? A un certo momento arrivano una ventina di camions che hanno sul tetto dei proiettori che proiettano sulla facciata del Museo films manipolati o già esistenti. All'interno sulle strutture dei mobili vengono proiettati film, luci, diapositive. Nel frattempo convogli di belle ragazze al volante di quei carrelli usati sui marciapiedi delle stazioni arrivano di corsa anche esse con proiettori in mano...».*

*«Questo del mercato d'arte è un grosso problema. Le gallerie si sono accorte che non interessa più la scultura o il quadro; i miei lavori sono destinati a un circuito di consumo, non a un collezionista. Non a caso mi interessa fare lavori di teatro dove la mia idea di cinema con movimento nello spazio diventa spettacolo, la destinazione dei miei lavori è lo spettacolo e la televisione. Ad Amburgo funziona per l'appunto un ente specializzato per questo tipo di problemi, per gli artisti che non vogliono più dipingere ma passare a nuove forme di spettacolo e si chiama "Public eye"».*

Dal 1 novembre al 1 dicembre al Kunsthaus Hamburg si tiene la mostra *Public Eye (Kinetic, Constructivismus, Environments)*. B. presenta due oggetti cinematici, in catalogo appare il *Rotor*. Tra gli altri artisti Accardi, Bonalumi, Colombo, Dadamaino, Dibbets, Scheggi...

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 20 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

Il 6 dicembre a Firenze al "Parterre" di San Gallo si inaugura *Situazione 68*, mentre il dibattito si articola in due giornate a Palazzo Medici-Riccardi la prima dedicata alle arti visive (relatore Gilio Dorflès), la seconda alla letteratura (relatore Lamberto Pignotti). B. ricorda il viaggio in macchina a Firenze con Kounellis e Mattiacci senza Pascali, scomparso nel settembre, una morte assurda in motocicletta nel sottopassaggio di Corso d'Italia e un vuoto incolmabile per l'arte a Roma. I tre artisti romani decidono di non portare opere: Kounellis utilizza un camion dell'immondizia, Mattiacci alcune transenne stradali, B. realizza un tunnel in cui *non* si vedono due films di repertorio, il rapporto con il cinema è dunque in questo caso realizzato al negativo. Si tratta di un corridoio di plastica nera a metà del quale sono poste frange opalescenti su vari livelli (meccanismo già usato nel *Joyce* di Ricci); su una delle entrate ci sono due proiettori su una piattaforma. Ma *Un americano a Parigi* e una comica di Stan Laurel e Oliver Hardy erano solo fantasmi sulle frange, il visivo non si vedeva e l'audio era al massimo e l'elemento della rumoristica rendeva la gente che entrava ancora più frastornata. B. ricorda l'incontro con Fabro (con il lavoro delle lenzuola) e Paolini (con il lavoro delle letterine). Gli altri artisti erano Alviani, Angeli, Aricò, Bonalumi, Cerali, Colombo, Guarneri, Mondino, Nannucci, Nespolo, Ori, Scheggi, Simonetti. In questo caso B. presenta dunque un'opera fatta per essere distrutta, anche altri artisti presentano lavori effimeri e questo può forse essere una conseguenza della contestazione (siamo nel '68) che nel mondo dell'arte si era manifestata particolarmente alla Biennale di Venezia. B. in ogni caso ha il ricordo dell'intera manifestazione come di un fatto depressivo. Non a caso si tratta della sua ultima opera. È sempre più attratto dal rapporto con l'industria che gli mette a disposizione mezzi con grande fiducia. Ha sempre maggiore sfiducia invece nel sistema dell'arte. L'industria gli sembra il vero committente di quel momento storico, un committente che chiede un vero servizio. Qualunque sia il vero movente di questa scelta (il motivo ideologico e politico della contestazione, il mito progressista dell'industria, la morte di Pascali, ma questa non è una scelta isolata, lo stesso *Teatro delle mostre* messo in scena da Plinio De Martiis in quello stesso anno ne è metafora e in particolare lo è il gesto di Tacchi in quella occasione, la *Cancellazione d'artista*, mentre artisti come Mambor deviano verso il teatro.

#### 1969

Già dall'anno precedente sono iniziati contatti con grandi aziende industriali che evidentemente B. vede come unico possibile sbocco per il suo lavoro in quel momento. Il rapporto privilegiato è quello con l'Olivetti per la quale B. studia i sistemi *Dodecarama* e *Trilemma*.

#### 1970

Progetta il sistema *Pentarama* e un sistema per la comunicazione totale che si chiama *Implicor*: nasce dallo sviluppo dell'idea base del *Fantavisore* del '65. La superficie dello specchio è anche schermo di retroproiezione per integrare immagini a quelle riflesse. Le immagini sono realizzate con tecniche grafico-fotografiche. Si tratta di quattro pareti di lastre quadrate di cristallo, da una parte specchi, dall'altra schermi; dietro alle pareti sono installati 36 proiettori automatizzati, il suono è diffuso da quattro punti, la struttura in metallo è progettata da Hans von Klear e Malcom Allum. È una installazione costruita per una percezione della comunicazione audiovisiva in relazione allo spazio tridimensionale. È ancora una volta uno spazio virtuale che dissolve la rigidità della struttura solida in un regime di leggerezza e trasparenza dove le immagini si animano. La materia prediletta è sempre la luce, la più immateriale delle sostanze. Mentre gli spettatori recepiscono il messaggio audiovisivo entrano a far parte dell'*environment*. *Implicor* garantisce infatti la partecipazione totale dello spettatore.

#### 1971

Se nell'anno precedente l'Olivetti aveva usato *l'Implicor* per le proprie necessità, nel '71 sembra più interessante per l'immagine dell'azienda e della sua "cultura d'impresa" prestare *l'hardware* dell'*Implicor* a enti pubblici per manifestazioni culturali, in questi casi B. realizza il *software*, cioè i programmi audiovisivi da trasmettere.

L'*Implicor* viene installato a Ibiza alla convention ICSID: il programma delinea una panoramica globale delle tendenze dell'industrial design.

#### 1972

Tra maggio e settembre *l'Implicor* è presentato alla mostra *Italy: The new domestic landscape* al Museum of Modern Art di New York. Visualizza il commento del curatore Emilio Ambasz sul design italiano. Nel dicembre 1972 esce *Print America's graphic design magazine XXVI*, VI nov.-dic. con l'articolo *Supershow in Retrospect* di Rose Deneve:

*If these and other "counter-environments" did not leave the visitor sufficiently baffled, there was a final chamber of commentary, an audio-visual presentation that was the one really well-designed piece of graphics in the whole show. The audio portion was written by Ambasz, who commissioned Olivetti to formulate the visual program, using its Implicor system.*

*The visuals themselves were bold, colorful and precise. They were put together by Umberto Bignardi, graphic consultant to Olivetti, who prefers to be thought of as an artist who works in visual systems rather than as a graphic designer.*

*Bignardi selected photographs of varied architectural, anthropological and political content and, with a group of Olivetti draftsmen, refined them into fine drawings and converted them into 2500 slides. These were programmed into 32 slide projectors and rear projected on a number of special mirrors, which both served as viewing screens and reflected light from the opposite wall. The projections were synchronized with the sound by means of a stereo tape unit, one track regulating the slide feed, the other carrying the audio portion to the amplifier and speakers.*

*"The sound program", comments Bignardi, "was not adapted for audio-visual presentation, but was meant to be read. It was a text with historical-critical content, conceived to be published in the catalog of the show. I was free to create a visualization of the text as best I thought, and to use the music which I felt was best suited to accompanying the voice".*

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 21 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

### 1973

XV Triennale di Milano: il tema è *contatto arte-città*, ed è trattato da B. in totale autonomia. *L'Implicor* trasmette una serie di sequenze su segni ed emblemi del vivere urbano.

### 1974

*Die Stadt, Bild und Wirkung* all'Internationalen Design Zentrum di Berlino: *l'Implicor* comunica le tesi di Burkardt, Gregotti e Nicolini per un'analisi sull'immagine urbana nella storia. *Conoscenza e coscienza della città*. Una politica per il centro storico di Bologna: *l'Implicor* è richiesto dalla Galleria d'Arte Moderna e dall'Assessorato all'edilizia pubblica del comune di Bologna per questa mostra in occasione del simposium internazionale sui centri storici organizzato dal Consiglio d'Europa. Giovanni M. Accame presenta così la mostra.

*L'attualità del tema, conservazione e gestione dello spazio costruito, è uno dei problemi che oggi, particolarmente in Europa, coinvolge architettura e urbanistica nella loro totalità disciplinare e si pone, per le profonde implicazioni metodologiche e politiche, come il passaggio obbligato per una loro possibile e reale rifondazione. Oggetto del tema è poi la città, la sua storia concretizza in fatti urbani e l'adeguamento funzionale che di questi si vuole dare.*

*La mostra, oltre a una sintesi della storia del territorio emiliano, illustra i criteri politici e metodologici adottati dall'ente locale per il recupero e il restauro conservativo del centro antico di Bologna, nei comparti di edilizia minore destinati alla residenza e nei grandi complessi architettonici destinati a servizi sociali e culturali.*

*Diversi mezzi di visualizzazione, rappresentazione e comunicazione sono stati utilizzati per questa mostra: documentazioni fotografiche, iconografiche, plastici, progetti di restauro e uno speciale sistema di proiezioni simultanee multiple in uno spazio organizzato, di particolare interesse proprio per i compilati didattici e informativi così specificatamente conaturati alla funzione del museo.*

Giovanni M. Accame

Carlo De Angelis recensisce la mostra su "Bologna Incontri" del novembre 1974.

*Per una maggiore comprensione e responsabilizzazione, è stato scelto l'ausilio del multiproiettore «Implicor» concesso dalla Olivetti: il programma audiovisivo esce dagli schemi della iterazione di immagini commentate, traducendosi in un reale coinvolgimento, mediante la visione ripetuta, riproposta, moltiplicata, ingigantita o frammentata, e il commento parlato riesce così a farsi ascoltare.*

*Il discorso della città, della conoscenza dei suoi valori, della storia dei suoi protagonisti e dei suoi componenti della coscienza della realtà urbana antica ed attuale, delle lacerazioni e delle trasformazioni nel campo del lavoro delle attività, è costruito sulle immagini, con rapide sequenze, con cadenze precise, attraverso una scelta di materiale iconografico d'archivio veramente attento, «restituito» nei fotogrammi con un filtro interpretativo di notevole livello, grazie alla regia di Umberto Bignardi.*

*La mostra rimane aperta a tutto dicembre, poi comincerà a spostarsi in diverse città europee (Berlino ha già reclamato la mostra per gennaio con un programma itinerante) per arrivare alla fine del '75 alla Galleria d'Arte Moderna di New York.*

### 1977

La parte centrale degli anni Sessanta verrà riproposta nel novembre 1977 in una mostra intitolata *1962/1967 una tendenza italiana* a cura di Pier Giovanni Castagnoli alla galleria de' Foscherari di Bologna (Adami, Angeli, Bignardi, Carena, Ceroli, Cintoli, Cuniberti, Del Pezzo, Festa, Fioroni, Kounellis, Mambor, Marotta, Mondino, Pascali, Plessi, Pozzati, Schifano, Tacchi, Tadini). Poco prima si era tenuta a Santa Sofia di Romagna e Forlì (agosto-ottobre) la XXI edizione del Premio Campagna *Figurabilità-Nuove icone* a cura dello stesso Castagnoli e di Claudio Spadoni a cui B. partecipa con lavori degli anni Sessanta.

### 1978

B. partecipa alla rassegna curata da Giovanna Dalla Chiesa *Il cinema degli artisti* al Palazzo delle Esposizioni di Roma nell'ambito della manifestazione *Arte Moderna* curata da Francesco Vincitorio e Filiberto Menna.

### 1979

*Design Process Olivetti 1908-1978*, curatore Nathan H. Shapira, exhibition design Hans von Kler, catalogue designer Perry A. King; Frederick S. Wight Gallery, University of California, Los Angeles.

### 1989

Tra il dicembre del 1989 e il febbraio 1990 alcune carte del 1957 di U.B. che erano state pubblicate nella rivista *l'Esperienza Moderna* vengono esposte alla mostra *Suono e Segno (1950-1970) nell'avanguardia italiana al secondo dopoguerra* a cura di Simonetta Lux, Enrica Torelli Landini e Luigi Petrobelli al Museo Laboratorio dell'Università di Roma, una rassegna che accosta le opere degli artisti agli spartiti musicali.

### 1990

U.B. tiene una lezione al Politecnico di Milano sul tema *Allestimento e tecniche multimediali* (poi pubblicato nel volume *10 lezioni di allestimento*). Ne pubblichiamo una parte:

*Un altro lavoro di quel periodo (1965) è un sistema basato sull'ambiguità percettiva dello specchio. Era una specie di scultura magica, una scatola con una superficie di specchio speciale dietro la quale funzionava un sistema di luce programmate in sequenze che facevano apparire altrettante immagini sulla superficie specchiante. Chiamai questo sistema*

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 22 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*"Fantavisore". Mi interessò il principio di fondere, anche in questo caso, un processo dinamico, di comunicazione, con le caratteristiche soprattutto spaziali dello specchio. Questa idea potei poi svilupparla tra il 1969 e il 1970 collaborando con la Olivetti. Realizzai l'Implicor (così lo chiamò F. Fortini) un vero ambiente costituito da pareti modulari di specchi di cristallo specialmente trattati. Queste pareti erano anche peJgetti schermi ottici. Dalle superfici di specchio filtravano le proiezioni coordinate di trentasei Carousel. Olivetti utilizzò questo sistema in molte occasioni, e poi lo "sponsorizzò" per altri eventi, come ad esempio, un programma sulla situazione mondiale del disegno industriale al convegno ICSID del 1971; o il programma sulla storia del disegno industriale in Italia nell'ambito della mostra "Italy: new domestic landscape" tenutasi nel 1972 al Museum of Modern Art di New York. Inoltre questo sistema fu utilizzato nel 1973 alla Triennale di Milano con una grande "environment" programma "L'uomo e la città"; poi nel 1974 all'esposizione "Die Stadt Bild un Wirkung" a Berlino per una lettura dello spazio urbano nelle differenti epoche storiche ed infine sempre nel 1974 per il Consiglio d'Europa ed il Comune di Bologna in occasione dell'esposizione sui centri storici con un programma per l'illustrazione dei metodi per la conservazione della città antica di Bologna.*

*Ma il primo sistema con tecnologie decisamente multimmagine che ho realizzato fu per Olivetti nel 1969. Era una multivisione (o meglio, un sistema allestimento per multivisione) con dodici fonti di proiezione tanto che qualcuno lo chiamò "dodecarama". Aveva un grande schermo centrale, su cui agivano nove proiezioni a mosaico e due schermi verticali posti lateralmente. Tutte queste proiezioni erano in retro, mentre sullo schermo centrale arrivava anche una proiezione frontale che lo riempiva totalmente. Questo sistema di combinare più proiezioni sulle due facciate dello stesso schermo era reso possibile dall'evoluzione dei materiali traslucidi di plastica speciale. Era anche indispensabile progettare le immagini con colori e caratteristiche grafico-fotografiche particolari. Le prime tecniche elettroniche permettevano di codificare l'avanzamento automatico delle immagini e programmare la somma di più proiezioni. Un sistema relativamente semplice, ma molto efficace per illustrare sequenzialmente una quantità di dati complessi. Facciamo un esempio: sullo schermo centrale si proiettava l'immagine di un prodotto ritagliato su un grande campo colorato mentre ai lati, gli schermi verticali ne indicavano le caratteristiche tecniche e i campi di applicazione. Poi gradualmente, in sincrono alla voce registrata che li illustrava, le retroproiezioni incidevano altri dati nel colore denso intorno all'immagine centrale. Con questo metodo, basato sulla combinazione di immagini in sovraimpressione dosate per luminosità e cromatismi, si aveva sott'occhio un'informazione complessiva su un dato argomento; in quanto la sequenzialità non eliminava il dato precedente, la sequenza temporale si sommava alla composizione dello spazio.*

*Un'altra realizzazione terminata alla fine del 1969, sempre per Olivetti, consisteva in una specie di teatro audiovisivo per la presentazione di una delle prime linee di macchine elettroniche. C'era una pedana rialzata sulla quale erano sistemate due di queste macchine, così da poter essere illuminate e riprese da una telecamera, e c'era lo spazio per far muovere un presentatore. La pedana era sormontata da tre schermi-orizzontali per retroproiezioni, disposti panoramicamente a semicerchio. I due schermi laterali proiettavano diapositive, quello centrale, più grande, sia diapositive sia un'immagine televisiva gigante, anche in retro. La struttura era flessibile e disponeva di una buona potenzialità di comunicazione. Bisogna ricordare che il pubblico si era abituato a vedere in TV le sale controllo della NASA con tutti quegli schermi e displays, nonché i films di 007, ma le presentazioni di prodotti, alla fine degli anni Sessanta erano ancora molto semplici (e non solo in Italia). C'erano già certe scenografie televisive in cui era simulata una specie di interazione tra presentatore e contributi (filmati, immagini fisse, effetti), ma erano preregistrate e differite. I nostri sistemi erano in diretta, in grandi dimensioni e combinavano una notevole "teatralità" con esigenze di comunicazione conoscitiva sviluppate secondo un metodo molto rigoroso. In questo sistema, i media audiovisivi si fondevano e si valorizzavano ognuno per la sua specificità. Il sistema multiplo di diapositive composto sui tre schermi, con la nitidezza e la varietà cromatica tipiche della qualità fotografica, forniva informazioni sulle specifiche tecniche e sull'operatività dei prodotti presentati. Poi, sempre con due proiezioni di diapositive ai lati che sottolineavano il significato della sequenza in atto, lo schermo centrale restituiva l'immagine ingigantita delle macchine in azione ripresa dalla telecamera. Vi era perciò una "regia" che coordinava tutto. Il motivo per cui mi sono soffermato su questi lavori di più di venti anni fa è perché credo che le caratteristiche di quei sistemi siano tuttora valide; le tecnologie sono enormemente progredite ma ritengo che quel certo rapporto "fisico" che si stabilisce fra una forma di comunicazione dinamica e lo spazio costruito, allestito, rimanga una delle componenti principali di questa particolare area dell'esperienza audiovisiva. Credo anche che la tecnica della multivisione sia più che mai valida: si tratta di un linguaggio molto particolare in cui agiscono fortemente le caratteristiche compositive con cui ottenere la dilatazione espressiva dell'immagine nello spazio al di là dei moduli rigidi del fotogramma e del monitor televisivo.*

*Allo SMAU 1989, alla Fiera di Milano, per esempio, c'era una "mostra storica delle telecomunicazioni". Nella progettazione dell'allestimento era previsto un ambiente per collocare un audiovisivo che funzionava in continuo e riassumeva i contenuti dell'esposizione. In questo caso lo schema era piuttosto piccolo (5 metri di base), ma pur sempre enorme rispetto a un monitor TV. Inoltre quando nella multivisione si montano materiali visivi di repertorio, le possibilità compositive grafiche e fotografiche permettono di variare il messaggio con soluzioni molto inusuali.*

*Ho cercato, in molti lavori sviluppatisi nell'arco di un ventennio, di usare il cinema o la teleproiezione gigante come parti di un sistema integrato di media. Ma non tanto come avviene nelle soluzioni che vediamo continuamente nel campo visivo del nostro monitor casalingo, quanto piuttosto progettando la composizione dei differenti media come componenti spaziali dell'allestimento (si potrebbe veramente parlare di un problema di composizione architettonica).*

Titolo || Umberto Bignardi. Una cronologia ragionata e annotata

Autore || 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. 23 di 23

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

*Nel 1979 ho progettato un allestimento per una convention che l'IBM tenne a Biserta in Tunisia. C'era un palazzetto dei congressi e si trattò di progettare un sistema che vi si incastrasse. Qui il design dell'allestimento era voluta mente asimmetrico e vi si combinavano sistemi di retroproiezione con altri, come il cinema, proiettati dalla galleria. Si trattava sempre di contraddire la "piattezza" degli schermi per accentuare la plasticità della struttura anche con l'aiuto di luci teatrali combinate alla dinamicità degli audiovisivi.*

*Un altro esempio è la soluzione studiata per una convention che si è tenuta a Copenhagen, sempre per l'IBM, nel 1984. L'ambiente era molto interessante: un circo d'inverno in muratura da poco restaurato con forma circolare ad anfiteatro. Nel circo era possibile collocare una grande superficie-schermo avvolgente interrotta da elementi scenografici. La forma degli schermi era progettata in funzione del particolare disegno ad incastro delle proiezioni. Ad un grande rettangolo basato sul modulo di tre quadrati, si sovrapponevano due rombi. Questa soluzione generava molte varianti formali ed espressive. In questo caso l'immagine proiettata sottolineava e rimarcava il disegno della struttura variandone la percezione e animandola. Anche qui agivano molti mezzi coordinati a mosaico ma composti sempre con la finalità di ottenere precisi obiettivi di comunicazione. C'erano momenti in cui i filmati andavano in sincrono con il sistema di multivisione di diapositive e un laser scrivente.*

*Vi sono poi altri allestimenti, sempre per conventions, risolti con soluzioni strutturali più semplici, basate sulla modularità degli schermi che si alzano e si abbassano rivelando presenze "vive"; per esempio un 'orchestra o dei danzatori, ma credo che ciò che ho detto fin qui possa aver chiarito in che cosa consistano le tecniche audiovisive applicate ad un determinato tipo di allestimenti. Gli esempi sono, non a caso, di realizzazioni portate a termine per committenti che hanno precise esigenze di comunicazione. Una grande azienda che ritualizza le proprie comunicazioni in teme sotto forma di "conventions annuali" condensa in tante "edizioni uniche" un grosso cumulo di messaggi piuttosto diversi tra loro. Si usano anche multivisioni o media integrati (film più diapositive oppure più teleproiezioni, sommando immagini da videodisco ad altre su "Tape" o in diretta). Naturalmente la "macchina" di un simile evento deve essere duttile, capace di trasformarsi, di assolvere sempre la funzione, di fornire informazioni chiare. L'allestimento dovrebbe poter proporre ogni volta qualcosa di nuovo, così come gli audiovisivi e i momenti di spettacolo. A questo punto si può pensare che questo tipo di progetti e produzioni sia destinato solo a fini commerciali, per la promozione di prodotti oppure, nei casi migliori, per continuare a rafforzare ciò che si chiama "cultura d'impresa". In effetti la domanda del mercato è principalmente orientata in questo senso e rarissimamente si producono soluzioni simili per esposizioni o eventi culturali.*

#### **1991**

Due lavori di U.B., *Galattica* (1963) e *Uomo che si siede* (1966) vengono esposti alla mostra *60-90 Trenta anni di avanguardie romane* al Palazzo dei Congressi di Roma, curata da Laura Cherubini e Arnaldo Romani Brizzi.

Ma nel frattempo B. ha ripreso in mano uno strumento magico e antico, il disegno: nel '92 e nel '93 realizza numerose opere ritrovando quella sua qualità più felice, quella mano rapida, nervosa e sensibile. Utilizza come fondo ancora la carta, ma non più la pagina bianca, bensì un supporto grigio-azzurro, il cui colore entra in gioco nella superficie. B. riprende anche il suo antico modulo compositivo: una ordinata scansione, che però sistema un materiale estremamente eterogeneo, per la tipologia delle immagini e per le tecniche. Anche le dimensioni non sono omogenee tra di loro. Direi però che in questi nuovi disegni c'è dietro e si avverte l'esperienza delle macchine e del *Fantavisore* in particolare. Le immagini hanno infatti il valore di piccole intense apparizioni.

Laura Cherubini

*Un grazie a Elisabetta Giovagnoni, Domenico Nardone, Arnaldo Romani Brizzi.*