

## Immagine/parola. La contaminazione tra linguaggi nell'arte italiana degli anni Novanta

ARIANNA FANTUZZI

Una doppia proiezione video illumina lo spazio buio alternando sulle pareti della galleria istantanee che catturano oggetti e momenti di vita quotidiana – un pentolino, l'interno di una casa, autoscatte che ritraggono l'artista, facciate di palazzi, finestre, lampade, una scarpa, alcuni disegni – e iscrizioni come «1 stanza per sé», «1 stanza calda», «1 stanza esterna», «1 stanza dopo l'altra».

Mentre le immagini del video scorrono, la voce registrata dell'artista improvvisa canzoni e racconta brani di storie intervallate a riflessioni legate indirettamente ai soggetti fotografati. Sopra un tavolino al lato della stanza compaiono immagini stampate e disegni, uniti a cartoncini con brandelli di racconti scritti e domande (Tolomeo, Sega Serra, 1998, p. 233) (Gaggiotti, 1997) (Pasini, 1997).

In questa installazione di Cesare Viel, intitolata *Una stanza per sé* (Fig. 1) e presentata alla Galleria Paolo Vitolo di Milano nel 1993, immagine e parola scritta e pronunciata – rappresentate dalle istantanee proiettate, dalle fotografie sul tavolo, dalla registrazione vocale e dai frammenti di scrittura – si fondono fino a creare un ambiente intermediale votato al racconto di storie.

L'intreccio di immagini e parole che definisce in senso intermediale *Una stanza per sé* non rappresenta un caso isolato nel panorama artistico italiano di fine Novecento, ma rientra in un fenomeno ampio e sistematico che investe con forza i lavori della generazione artistica emergente.

Registratori audio che trasmettono fiabe nello spazio espositivo (Liliana Moro, *Auto reverse*, 1992), frammenti di storie scritte nei sottopassaggi della metropolitana (Cesare Viel, *Passaggi qui dal sottoterra*, 1998), libri e riviste d'artista ("Tiracorrendo", 1989; Maurizio Cattelan, *Biologia delle passioni*, 1989), performance basate sul dialogo tra i partecipanti (Eva Marisaldi, *Ragazza Materiale*, 1993): così si presentano numerose opere

degli anni Novanta realizzate combinando elementi visuali e verbali allo scopo di rielaborare, raccontare e illustrare eventi e frammenti di storie. In questi lavori, l'interazione tra immagini e parole si compie nel segno di una decisa contaminazione tra linguaggi; sebbene venga processata in maniera differente da ogni artista, essa presenta delle caratteristiche riconducibili a un orizzonte comune, sviluppate alla luce delle esperienze precedenti – il fotomontaggio, il *collage* e l'*assemblage* di matrice dadaista e surrealista, la sperimentazione verbovisuale della neoavanguardia, le pratiche d'uso concettuale della parola... – e in grado di influenzare le ricerche successive.

Nell'ultimo decennio del Novecento, infatti, mentre l'avvio dei processi di decolonizzazione culturale e globalizzazione contribuisce ad aprire le porte del mercato dell'arte alle culture extra-occidentali e alle minoranze etniche e di genere, l'introduzione di nuovi dispositivi e *media* permette agli artisti di sperimentare in maniera inedita le capacità di contaminazione tra pratiche e linguaggi differenti, esplorata nel corso del secolo a partire dalle avanguardie storiche (Foster *et al.*, 2016, p. 729).

Gli artisti degli anni Novanta, in particolare, mostrano di aver assimilato le pratiche d'interazione tra linguaggi sviluppate dall'arte concettuale, riconfigurandole alla luce della presenza di nuove tecniche e mezzi espressivi e di un'inedita tendenza narrativa, quasi del tutto assente nelle opere del dopoguerra (fatta eccezione per la *Narrative art*)<sup>1</sup>.

La realizzazione di immagini digitali, video, performance, sculture, dipinti, fotografie, spesso riuniti nelle installazioni, viene indirizzata alla mescolanza tra cultura "alta" e "bassa" e tra materiali tradizionali e di nuova introduzione, in continuità con le sperimentazioni delle avanguardie e delle neoavanguardie, votate al prelievo di oggetti, temi e pratiche dalla vita quotidiana e dalla cultura di massa (Gallo, 2007, pp. 15-35); (Welchman, 2003, pp. 1-64); (Osborne, 2006, pp. 35-39).

Allo stesso tempo, il rapporto tra linguaggi e codici come quelli delle arti visive, del cinema, del teatro, della musica e della letteratura si misura con diverse tipologie di intreccio, riscontrabili nella manipolazione, commistione, riuso, citazione e rielaborazione digitale delle fonti, amalgamate attraverso l'utilizzo di diverse strategie e mezzi espressivi<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sulla relazione tra parola e immagine nell'arte concettuale si veda: (Osborne, 1999, pp. 47-65); (Osborne, 2006, pp. 26-35); (Kosuth, 2000); ("Art-Language", 1969).

<sup>2</sup> Sul concetto di intermedialità, su cui molto è stato pubblicato, si rimanda in particolare ai testi seguenti: (Rippl, 2015); (Montani, 2014); (Elleström, 2010).

All'interno di questo processo, diffuso in maniera piuttosto omogenea nel contesto artistico internazionale, la relazione tra arte visiva e scrittura assume una connotazione peculiare, collegata a stretto giro con le pratiche intermediali e con un rinnovato interesse nei confronti del racconto. Nell'ambiente artistico italiano di fine secolo, in particolare, il legame con la parola (scritta o orale) emerge con evidenza, presentandosi secondo diverse modalità. Alcuni artisti italiani, ad esempio, prendono spunto da testi teatrali, di narrativa e di poesia utilizzandoli come base per costruire un racconto visivo originale o rielaborandolo secondo nuovi criteri.

Allo stesso modo, diverse opere presentano la traccia di testi letterari nel titolo, utilizzato per attivare l'immaginazione del fruitore e guidarlo nell'esperienza percettiva. In altri frangenti, invece, l'artista stesso produce un testo saldandolo alla costellazione di elementi che compongono il lavoro, dal quale diventa inscindibile.

Le modalità con cui le parole e le immagini entrano in relazione nelle opere artistiche degli anni Novanta risultano in ogni caso variegata e presentano meccanismi d'interazione connotati da diversi gradi di complessità. Per comprenderne il funzionamento, esamineremo la forma e il meccanismo d'intreccio di differenti tipologie di lavori, in ragione dei caratteri che le connotano e differenziano dalle esperienze precedenti.

### *Spazializzazione e frammentazione del racconto*

In primo luogo, è opportuno segnalare che il rapporto tra immagine e testo nelle opere degli anni Novanta non è soggetto a una rigida gerarchia e si presenta dinamico e mutevole, dimostrandosi resistente alle classificazioni. Dalle prime elaborazioni del concetto di *ékphrasis*, passando per la celebre locuzione oraziana dell'*ut pictura poesis* fino ai più recenti dibattiti, la relazione tra immagine e testo ha del resto continuato a porre diversi quesiti dal punto di vista teorico ed estetico, centrati in special modo sulle loro modalità d'interazione, considerate di volta in volta come tendenti all'armonia o al conflitto (Cometa, 2012).

Da questo punto di vista, gli studi contemporanei di *Visual Culture* hanno tentato di decostruire alcune convinzioni radicate nella cultura occidentale, introducendo il principio secondo il quale tutte le forme di rappresentazione, incluse le arti visive, sono composite e tutti i *media* sono "misti" perché amalgamano codici, convenzioni, modalità sensoriali e cogni-

tive differenti, impiegandoli contestualmente all'interno di uno stesso sistema (Mitchell, 2017, pp. 125-137)<sup>3</sup>.

Come ha osservato W.T.J. Mitchell, uno dei fondatori di questa disciplina, arte visiva e scrittura non sarebbero dunque forme di rappresentazione pure – caratterizzata ognuna dal proprio linguaggio e codice – ma pratiche in continua interazione supportate da *media* misti che comportano per loro natura «una mescolanza di elementi sensoriali, percettivi e semiotici» (Mitchell, 2017, p. 130).

Il processo di interazione tra linguaggi può in effetti essere compreso in maniera più efficace e comprensiva considerando il singolo lavoro artistico come una realtà composita generata dall'integrazione di pratiche mediali dai confini difficilmente tracciabili.

Favoriti dall'introduzione di nuovi mezzi espressivi come quelli digitali, che permettono tra le altre cose di replicare e riformattare le immagini velocemente e con facilità, i prodotti culturali realizzati negli ultimi decenni hanno infatti sviluppato dei meccanismi d'intreccio strutturati nella maggior parte dei casi attraverso una relazione non gerarchica tra le forme espressive, che contribuiscono nel loro insieme a costruire e determinare i significati dell'opera.

L'installazione *Una stanza per sé* di Viel, che citavamo all'inizio, prevede ad esempio diverse modalità d'interazione tra linguaggi attivate contestualmente nello stesso spazio.

In questo lavoro fortemente intermediale l'intreccio tra immagini e parole si stratifica in più livelli, a partire dal titolo che cita esplicitamente il saggio *Una stanza tutta per sé* (1929) di Virginia Woolf<sup>4</sup>.

Viel struttura spesso i suoi lavori sulla base del dialogo con testi e figure del mondo letterario<sup>5</sup>. In questo caso, il riferimento al saggio di Woolf

---

<sup>3</sup> L'oggetto artistico prevede ad esempio nella maggior parte dei casi un titolo verbale che interagisce e talvolta integra l'interpretazione del lavoro. Allo stesso modo, ogni forma di scrittura presenta un'essenziale componente visuale, perché necessita di un supporto o un'interfaccia come il libro o lo schermo, che permette di riconoscere visivamente i segni e tradurli in lettere dell'alfabeto e frasi.

<sup>4</sup> È interessante notare che qualche anno prima di Viel Lynn Hershmann realizza un'opera ispirata al medesimo saggio di Woolf, intitolata per l'appunto *A Room of One's Own* (1992). In questa installazione, dotata di sensori, periscopi e doppi proiettori video, l'artista attiva un meccanismo interattivo che agisce solo in presenza dello spettatore, mettendo in scena la tendenza *voyeuristica* del pubblico, gli stereotipi sessisti e gli aspetti culturalmente determinati dello sguardo. (Tomei, 2006, pp. 120-121).

<sup>5</sup> Oltre a *Una stanza per sé*, Viel ha realizzato azioni, performance e video leggendo, citando e interpretando i testi di Cesare Pavese e Natalia Ginzburg (*Ritratto di un amico*, 2000), Emily

non sembra diretto al suo contenuto – dedicato a dar voce alle rivendicazioni di uno spazio intellettuale e sociale per le donne, non soggetto alle logiche e al linguaggio del patriarcato – quanto all'immagine evocata dal titolo: quella di un luogo, tangibile o mentale, dove poter affermare la propria creatività e soggettività (Forti-Lewis, 1994, pp. 29-47).

Mentre la stanza di Woolf, nel suo essere *tutta per sé*, si presenta come uno spazio privato dove vivere e riflettere in solitudine, quella di Viel evoca a più riprese – tramite i testi e le storie narrate – la presenza dell'altro da sé; è attraverso di esso, infatti, che si innesca quel processo di dialettica attraverso cui l'identità soggettiva affiora, rispecchiata e messa a fuoco dalla relazione con l'alterità<sup>6</sup>.

Il legame tra parola e immagine emerge fortemente anche nella proiezione video, dove le istantanee di oggetti e le scritte si susseguono senza interferenze e in maniera ordinata, occupando per intero lo schermo. Sul tavolo, al contrario, le fotografie, i disegni e le carte si mescolano, giustappungono e sovrappongono attraverso un processo di rilettura delle tecniche di *assemblage*, montaggio e *collage* introdotte dalle avanguardie storiche: questo consente al pubblico di intervenire e collocarle in posizioni differenti, creando nuovi ed estemporanei significati (Taylor, 2004); (Gallo, 2007, pp. 15-35); (Adamowicz, 1998).

In ultimo la registrazione vocale dell'artista, principale attivatrice della narrazione, si lega alle immagini proiettate seguendo un processo non descrittivo. Viel racconta di una serata passata in compagnia di un amico e riflette su storie vissute in prima persona, mettendo al centro la dialet-

---

Dickinson (*Accendere una lampada*, 2003), Dino Campana (*Sogno Campana*, 2005), Ingeborg Bachmann (*Progetto Bachmann*, 2006) e altri ancora.

Dopo *Una stanza per sé*, inoltre, l'artista ha composto altri lavori che si ispirano alla figura e alla produzione letteraria di Woolf. Negli anni Duemila, ad esempio, ha realizzato una performance dal titolo *To the Lighthouse. Cesare Viel as Virginia Woolf* (2004). In essa, a partire da due ritratti fotografici realizzati da Gisèle Freund nel 1939, Viel ha cercato di riprodurre le sembianze della scrittrice indossando abiti femminili e trucco, operando così un «graduale avvicinamento estetico». Nella stessa performance, Viel ascolta seduto in una poltrona la propria voce registrata che legge il secondo capitolo del romanzo *Al faro*, intitolato *Il tempo che passa*. La performance è stata riproposta con alcune varianti e aggiunte nel 2017, con il titolo *A passage to Camogli with Virginia Woolf*. Su questo argomento si veda: (Viel, 2008, pp. 66-67).

<sup>6</sup> A tal proposito, Emanuela De Cecco mette in evidenza il fatto che «la soggettività a cui l'artista fa riferimento è sempre plurale, la dimensione narrativa non coincide e non si esaurisce in un racconto di carattere biografico. Trova espressione in una narrazione spesso frammentaria, dove il focus non è la conclusione della storia ma i passaggi che la compongono» (De Cecco, 2016, pp. 83-84). Sull'idea relazionale di soggettività messa in scena da Viel si segnala anche il seguente testo: (Valenti, 2016, pp. 98-102).

tica tra ciò che avviene all'interno della sua stanza mentale e ciò che accade nel mondo, all'esterno.

Le immagini che simultaneamente scorrono sullo schermo non hanno lo scopo illustrativo di rendere visibili figure e oggetti del racconto, ma costruiscono sentieri narrativi paralleli basati su fotografie d'interno e di spazi urbani. Il legame tra immagini e parole, tuttavia, si mantiene saldo sul piano metaforico: entrambi i linguaggi, infatti, rinviano al rapporto tra interno/mente ed esterno/alterità.



Fig. 1 – Cesare Viel, *Una stanza per sé*, 1997, foto di Roberto Marossi per gentile concessione dell'artista.

In *Una stanza per sé*, Viel compie dunque diverse operazioni di commistione tra linguaggi: cita il titolo di un'opera letteraria, scrive il testo che accompagna il video, lo pronuncia oralmente mentre le immagini scorrono sullo schermo e, infine, giustappone fotografie e cartoncini con accenni di storie e frasi vergate a mano.

I diversi livelli attraverso cui si articola il lavoro vengono indirizzati alla costruzione di molteplici itinerari narrativi, come lo stesso artista annun-

cia all'inizio del video: «Voglio raccontare tante storie. Ce n'è una, ce n'è un'altra e poi ce ne sarà ancora un'altra...» (Viel, 1997).

La complessa interazione tra scrittura, voce e immagini permette di dar vita a un ambiente intermediale che richiede la partecipazione del pubblico, coinvolto nel processo di modellazione e interpretazione del lavoro<sup>7</sup>.

L'utilizzo dello spazio come arena per l'incontro tra linguaggi, tuttavia, non avviene sempre con le medesime modalità, ma varia notevolmente anche all'interno del lavoro di uno stesso artista.

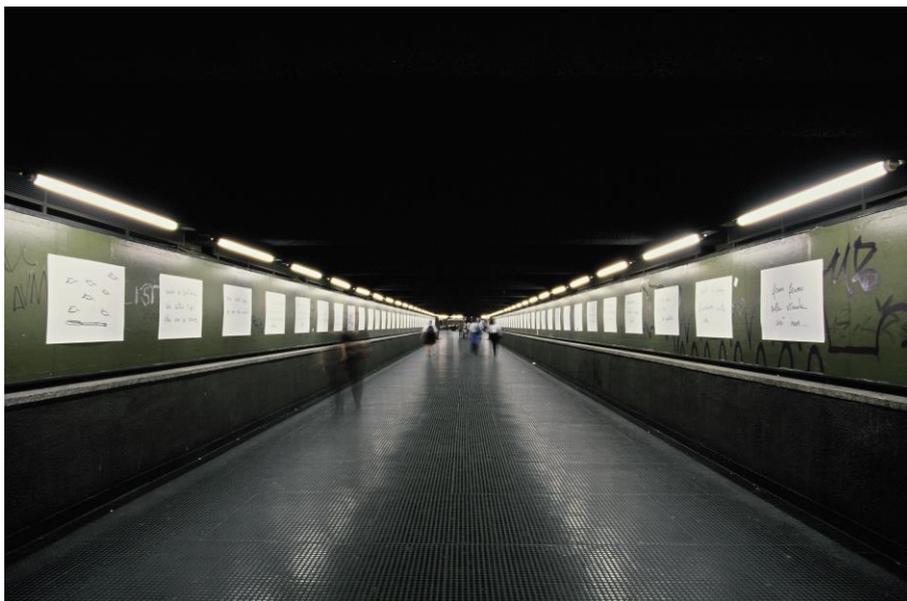


Fig. 2 – Cesare Viel, *Passaggi qui dal sottoterra*, 1998, foto di Antonio Maniscalco per gentile concessione dell'artista.

In *Passaggi qui dal sottoterra* (1998, Fig. 2), per esempio, Viel colloca in un corridoio della metropolitana di Milano dei cartelloni con disegni e brevi cenni di storie tracciati a mano con il pennarello nero (Pinto, 1998). Muovendosi lungo il sottopassaggio, i passanti hanno la possibilità di soffermarsi sui testi e trovare un collegamento tra le frasi, in molti casi spezzate e senza conclusione. L'artista realizza in tal modo un percorso narrati-

---

<sup>7</sup> Sulla tendenza partecipativa rilevata in molti dei lavori degli anni Novanta si rimanda alle osservazioni teoriche di Nicolas Bourriaud (2010).

vo costruito sull'interazione tra scrittura ed esplorazione dello spazio, componendo un'opera da leggere basata su un meccanismo di intreccio tra parole e immagini di immediata decodifica.

La scelta di collocare frasi in luoghi pubblici non istituzionali ha diversi precedenti in campo artistico. Dalla fine degli anni Settanta, ad esempio, Jenny Holzer interviene in maniera sistematica nella dimensione pubblica, scrivendo o proiettando sulle pareti di edifici urbani brevi testi che mettono al centro del discorso tematiche legate all'identità sessuale e di genere, alle forme di violenza e oppressione, ai rapporti di potere e alla guerra (Joselit, 1998).

Nello stesso periodo, Barbara Kruger realizza *collage* con fotografie in bianco e nero alle quali sovrappone in caratteri a forte contrasto delle frasi dichiarative che sovvertono il senso delle immagini, indirizzando il discorso alla critica del consumo e a un'indagine sul potere, sull'identità e sul ruolo della donna nella società (Goldstein, 1999).

Le immagini, frutto di un processo di appropriazione, vengono spesso alterate per creare maggiore attrito con gli slogan verbali e collocate talvolta in luoghi pubblici. Entrambe le artiste utilizzano il linguaggio pubblicitario e le tecniche di comunicazione di massa inserendosi in un contesto pubblico e allargando il discorso dalla platea dei visitatori del museo ai passanti di uno spazio cittadino.

Il lavoro di artiste post-concettuali come Holzer e Kruger sposta l'attenzione sullo spettatore, avvalendosi della tecnica del montaggio (in questo caso di immagine e testo) e dell'appropriazione per operare una critica degli aspetti della cultura di massa che influenzano e condizionano la vita quotidiana (Buchloh, 2006, pp. 27-52).

Nel caso di Viel e degli artisti italiani degli anni Novanta, invece, la combinazione di immagini e testi collocati in luoghi pubblici non è indirizzata a scardinare le dinamiche di potere e i luoghi comuni della società, quanto a ricercare l'interazione con l'altro attraverso l'utilizzo di strategie narrative. Anche la scelta di scrivere a mano libera i testi – ricorrente in tutto il percorso artistico di Viel – contribuisce a instaurare una dimensione più intima di comunicazione, veicolata dalla materialità dei segni grafici.

Se dunque l'atto di inserire frasi nello spazio urbano è presente in numerosi lavori precedenti, la specificità di *Passaggi qui dal sottoterra* risiede nel costruire un itinerario narrativo formato da diverse tappe, secondo un processo di spazializzazione della narrazione fondato sulla frammentazione delle frasi e delle storie nell'ambiente.

*Ambienti sonori, citazioni letterarie e racconti intermediali*

Come mostrano questi esempi, la relazione tra parola e immagine nell'arte italiana degli anni Novanta viene affrontata con meccanismi, modi e toni molteplici.

In alcuni lavori, ad esempio, il rapporto con la parola si risolve attraverso il suono: è questo il caso di *Autoreverse* (1992) di Liliana Moro. L'installazione è composta da cinque registratori a nastro collocati negli angoli della galleria Locus Solus di Genova in modo da trasmettere diverse voci che leggono fiabe della tradizione (come *Cenerentola* e *La principessa sul pisello*), interpretando le parti dei vari personaggi (Pasini, 1992).

Come avviene in molte opere di Moro, *Autoreverse* utilizza il suono per stimolare esperienze e ricordi, in questo caso legati alla realtà dell'infanzia e del gioco (Risaliti, Van de Sompel, 1996, pp. 7-14, 27-29).

Il titolo dell'opera riveste particolare interesse perché introduce elementi utili per la sua comprensione e interpretazione. L'autoreverse, infatti, è un meccanismo di inversione automatica e di riavvolgimento del nastro proprio dei registratori magnetici, che permette di ascoltare i due lati di una cassetta senza interruzione. Situato in un contesto espositivo basato sul racconto di fiabe, il processo di riavvolgimento automatico sembra rinviare simbolicamente al ritorno all'esperienza d'intrattenimento e ascolto di storie propria dell'infanzia, tendenzialmente inaccessibile agli adulti. In questo lavoro, tuttavia, non c'è malinconia: piuttosto, come accade nelle altre operazioni di Moro, il mondo dei bambini diventa la metafora di un microcosmo, di un brano di realtà circoscritta da cui osservare ciò che accade nel mondo. Il titolo di *Autoreverse* potrebbe riferirsi in questo caso anche alla ripetizione inesausta delle fiabe, che nel contesto dell'installazione tornano costantemente al punto d'inizio senza che si possa stabilire la loro definitiva conclusione.

In questo lavoro, la parola viene pronunciata oralmente allo scopo di veicolare racconti plurimi, che si intrecciano e sovrappongono in corrispondenza del movimento dello spettatore. Le casse sono infatti disposte in modo da formare un perimetro narrativo, uno spazio del racconto che si materializza nel momento in cui viene varcata la soglia della stanza espositiva (Maloberti, 2015, pp. 78-81).

È importante notare che le storie – veicolate tramite l'oralità – non vengono rielaborate, rimanendo immutate nella loro originale e riconoscibile veste. Il volume alto, la pluralità delle voci, dei suoni e dei contenuti narrativi crea tuttavia un effetto caotico che sembra rimandare a una

sorta di «teatro del mondo», metafora dell'ambiguità della vita con le sue diversità e contraddizioni. Allo stesso tempo, la parola viene filtrata da un dispositivo acustico che permea l'ambiente trasformando il rapporto tra il narratore, divenuto invisibile, e il referente narrativo, molteplice e in transito.

In *Autoreverse*, dunque, Moro effettua principalmente un'operazione di riposizionamento che trasla la narrazione dal tradizionale contesto di scambio orale agli ambienti di una galleria artistica, spazializzando il racconto attraverso il suono della voce registrata.

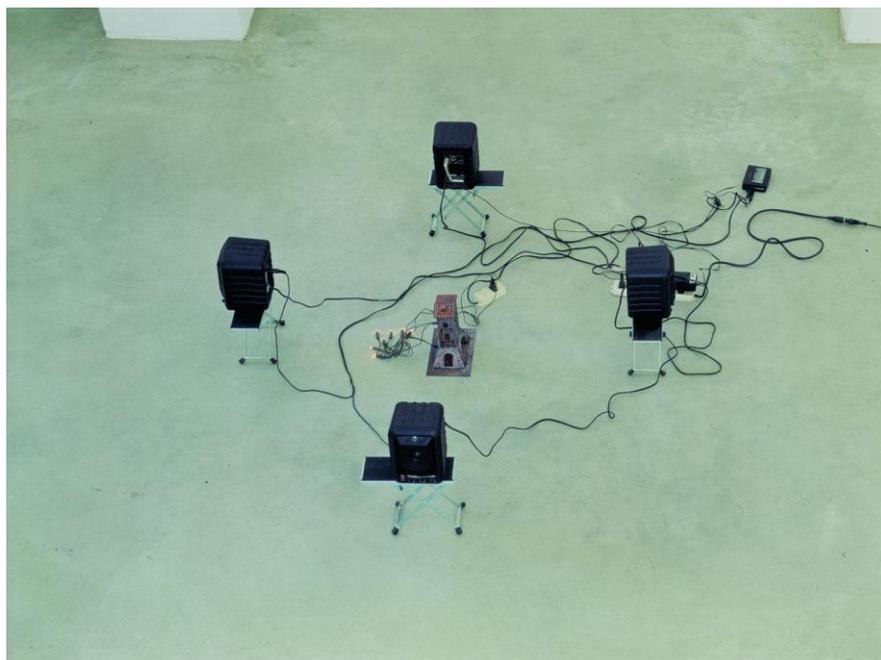


Fig. 3 – Liliana Moro, *Nessuno*, 1993, foto di Roberto Marossi per gentile concessione dell'artista.

L'uso dell'oralità connota anche un'installazione dell'anno seguente, intitolata *Nessuno* (1993, Fig. 3), che cita esplicitamente un testo letterario, così come avviene in *La Casa* (1993), esposta alla Biennale d'arte di Venezia del 1993<sup>8</sup>. Trasmessa da quattro casse acustiche disposte a croce con

---

<sup>8</sup> Durante la XLV Esposizione internazionale d'arte di Venezia, Moro presenta insieme a Bernhard Rüdiger *La Casa*, un'installazione composta da una casa di legno con un tetto ribaltato e uno spazio interno percorribile. Lo spettatore, attraversando l'installazione, può

al centro una piccola architettura di carta illuminata da lucine intermittenti, la voce di Moro recita in *Nessuno* le note al testo delle pièce teatrali *Happy Days* di Samuel Beckett. Le indicazioni dell'autore, con le azioni e i gesti da compiere in scena vengono minuziosamente elencate dall'artista in modo da costruire tramite la parola un ambiente sonoro che dà corpo al «contorno di un racconto» (De Cecco, 2001, p. 258).

Entrando e facendo sosta nello spazio, lo spettatore è indotto a ricostruire mentalmente la scena teatrale di cui ascolta la successione delle azioni, immaginando il suo allestimento e svolgimento.

In questo caso l'artista seleziona e cita una parte del testo originale, ponendosi in dialogo con uno dei principali drammaturghi, scrittori e poeti del Novecento e immaginando un nuovo scenario per il lavoro, contraddistinto solamente dalla presenza sfumata di una voce e degli oggetti posti a terra.

La relazione tra le casine di carta attorniate dai registratori e il testo recitato appare in questo contesto volutamente enigmatica e non soggetta a un'interpretazione univoca. Come in altre occasioni, lo spettatore è invitato a tessere le proprie personali connessioni tra l'elemento sonoro e quello oggettuale.

All'inizio degli anni Novanta Moro viene coinvolta in un'altra esperienza, questa volta collettiva, che prevede un particolare meccanismo di interazione tra lo spazio delle immagini a quello della parola. Con i colleghi dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi collabora infatti a una rivista autoprodotta dal titolo "Tiracorrendo", che raccoglie interventi dei redattori in prosa o in poesia. Diretta e edita da Adriano Trovato, la rivista si compone di pochi fogli in bianco e nero con testi e citazioni dei membri dello Spazio. La rivista si configura come un prodotto certamente peculiare: realizzata in un contesto artistico, non vi compare nessuna immagine, se non in rare occasioni.

Ragionando sugli esempi precedenti più vicini nel tempo, se si osservano le riviste d'artista pubblicate dalla neo-avanguardia degli anni Sessanta e Settanta, come "Tèchne" (1969-1976), diretta da Eugenio Miccini o "Lotta poetica" (1971-1987), animata da Sarenco e Paul De Vree – ma anche quelle pubblicate all'estero come "SMS" (1968), "L'Humidité" (1970-1971) o "Fox" (1975) – le immagini sono sempre presenti perché considerate

---

ascoltare le voci di Rüdiger che recita una parte degli *Scritti corsari* di Pier Paolo Pasolini e di Moro che legge il primo capitolo de *L'ambulante* di Peter Handke. Come nel caso di *Nessuno*, Moro prende a modello uno scritto dove non accade nulla di significativo, ma che tratta di tutto ciò che avviene prima dell'azione (in questo caso un fatto delittuoso).

parte integrante di un processo dialettico di confronto tra strumenti artistici e letterari (Maffei, Peterlini, 2005).

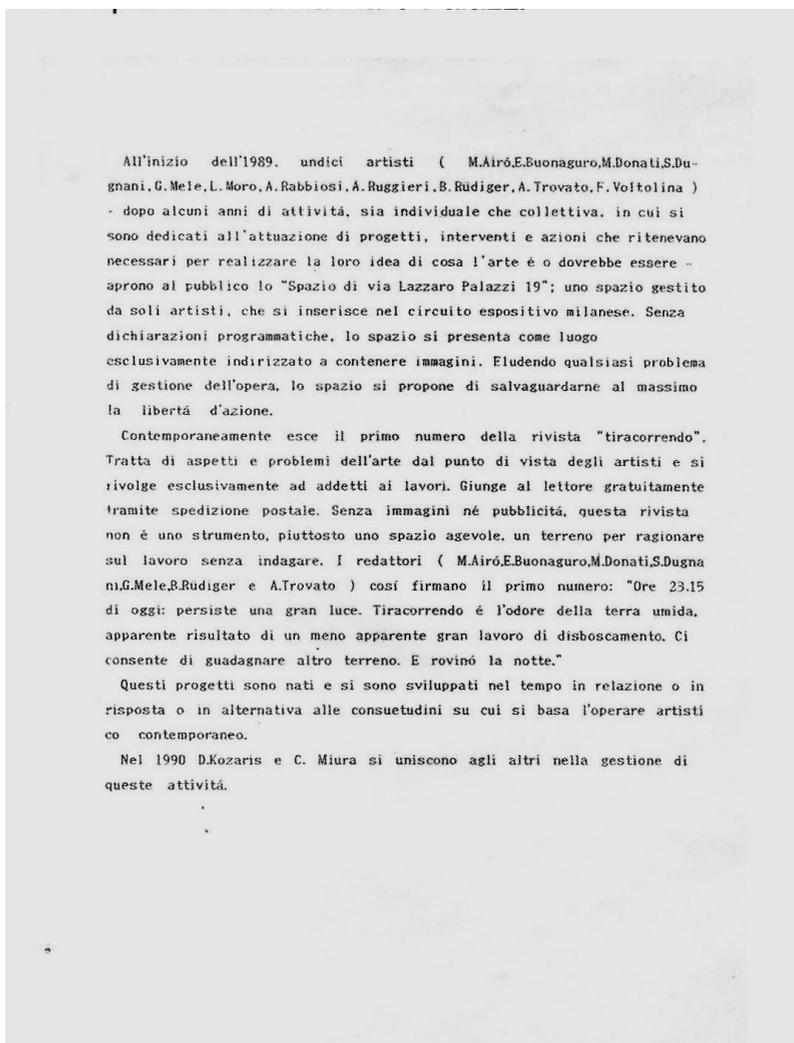


Fig. 4 - Saggio visivo a cura degli artisti dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi in cui si delineano i confini della rivista "Tiracorrendo".

In "Tiracorrendo", invece, il confronto tra verbale e visivo viene messo a lato, valicato dalla volontà di sperimentare una medesima libertà espressiva attraverso diversi canali.

Se inoltre la pratica di pubblicare scritti e manifesti come forma di autopromozione e divulgazione delle proprie concezioni artistiche appare ben consolidata già all'inizio Novecento, "Tiracorrendo" si distanzia notevolmente da queste forme artistiche (Rusconi, 2000, pp. 243-264): non si pone infatti come organo di diffusione della poetica del gruppo – non vi compaiono dichiarazioni programmatiche né approfondimenti sui lavori – ma esclusivamente come luogo ulteriore per le riflessioni personali, declinate questa volta attraverso la parola.

Attraverso gli scritti di "Tiracorrendo" traspare l'interesse dei suoi membri verso la letteratura: Moro vi pubblica ad esempio gli estratti degli atti processuali raccolti nel libro *Omicidio nella persona di Pasolini Pier Paolo* (1992), Mario Airò alcuni brani dell'*Educazione sentimentale* (1869) di Gustave Flaubert. Altri utilizzano invece la scrittura per esprimere la propria visione della realtà, riflettendo sulla condizione contemporanea e sulla posizione degli artisti nella società.

In questo contesto parole e immagini assumono dunque confini distinti: alle prime è assegnato lo spazio della rivista, alle seconde i comuni ambienti di lavoro in via Lazzaro Palazzi<sup>9</sup>.

Da questo punto di vista, la rivista si configura come un'esperienza inconsueta perché, nata in un contesto denotato da una decisa commistione di linguaggi, si pone in contrasto con le modalità d'interazione utilizzate dagli stessi redattori nei loro lavori artistici.

### *Spazio dell'immagine/spazio della parola*

In numerosi lavori del panorama artistico italiano, infatti, lo spazio dell'immagine e della parola converge verso un medesimo punto generando flussi di significato, come avviene ad esempio in *Torno Subito* (1989), uno dei primi lavori di Maurizio Cattelan.

Invitato a esporre alla galleria Neon di Bologna, Cattelan mette in atto la sua celebre strategia di fuga/assenza, lasciando la sala spoglia e chiudendola al pubblico. Come unico intervento, inchioda alla porta d'ingresso un cartellino bianco in plexiglas che recita la frase «TORNO SUBITO», titolo dell'operazione (Venturi, 2019, pp. 148-161).

---

<sup>9</sup> Questa divisione è ribadita anche nel comunicato del 1° gennaio 1989 con cui si annuncia la nascita di "Tiracorrendo" (Fig. 4). Qui la rivista è definita come un ulteriore spazio agevole per ragionare sul lavoro, che si aggiunge all'ambiente fisico di via Lazzaro Palazzi «indirizzato a contenere immagini». La copia del comunicato è stata pubblicata in: (De Bellis, 2015, p. 26).

L'azione, che poggia su riferimenti precedenti di *anti-art* e di rifiuto dell'attività artistica come *Papiers collés blanc et vert* (1968) di Daniel Buren, *Telegramma di rifiuto* (1978) di Francesco Matarrese e l'intervento di Robert Barry all'*Art & Project* di Amsterdam (1969) – tutte centrate sulla chiusura della galleria al pubblico – è innescata dalla scritta all'ingresso, che inserisce lo spettatore in una dimensione di attesa che di fatto non viene mai interrotta. Cattelan infatti non si presenta in galleria e la mostra termina solamente nel momento in cui il gallerista stacca il cartellino dalla porta.

Se inoltre le azioni di Buren, Matarrese e Barry si collocano pienamente nell'esperienza della critica istituzionale, Cattelan opera uno scarto rispetto all'Arte Concettuale, orientando il suo lavoro non tanto alla polemica verso le modalità di produzione e presentazione delle opere, quanto alla fuga dalla responsabilità e dall'ansia di esporre (Copeland, Lovay, p. 108).

In questo caso, la parola scritta svolge la funzione di ingannare lo spettatore, discostandosi con i suoi impersonali caratteri tipografici dalla ricerca di connessione intima riscontrabile ad esempio nei lavori di Viel. Come in altre operazioni, inoltre, l'artista indirizza direttamente il messaggio al visitatore, coinvolgendolo nel meccanismo (non)espositivo.

Nel caso di *Torno Subito*, dunque, lo spazio delle immagini viene richiamato dalla scritta sul muro in grado di evocare la promessa di una dimensione (quella della mostra) che rimane del tutto inaccessibile. Il cartellino rappresenta inoltre la traccia di un evento la cui ricostruzione è affidata al pubblico, indotto a formulare un'ipotesi sulle circostanze che ruotano attorno all'anomala chiusura dello spazio.

Cattelan inserisce la fotografia di *Torno Subito* (Fig. 5) nel catalogo/libro d'artista *Biologia delle Passioni* (1989), seguita dall'immagine di un cartellino della stessa forma (*Giustificatore*, 1989) che riporta l'iscrizione di un testo tratto dalle *Lezioni americane* di Italo Calvino (Calvino, 2015, p. 55)<sup>10</sup>. Attraverso il posizionamento delle foto nel libro, l'artista stabilisce un legame tra le opere che di fatto coinvolge anche i testi e la forma materica degli oggetti, aprendo il campo a una nuova interpretazione per entrambi i lavori (Venturi, 2019, pp. 153-155).

Questo procedimento di confronto e ampliamento di senso avviene a più riprese in *Biologia delle Passioni*: l'unione di immagini e parole nel ca-

---

<sup>10</sup> Si tratta di un aneddoto cinese sull'abilità nel disegno di Chuang-Tzu citato nella lezione sulla *Rapidità*.

talogo compone in effetti un vero e proprio racconto visivo delle operazioni di Cattelan, attivando processi di rilettura e creando relazioni tra lavori esposti anche in contesti diversi<sup>11</sup>.

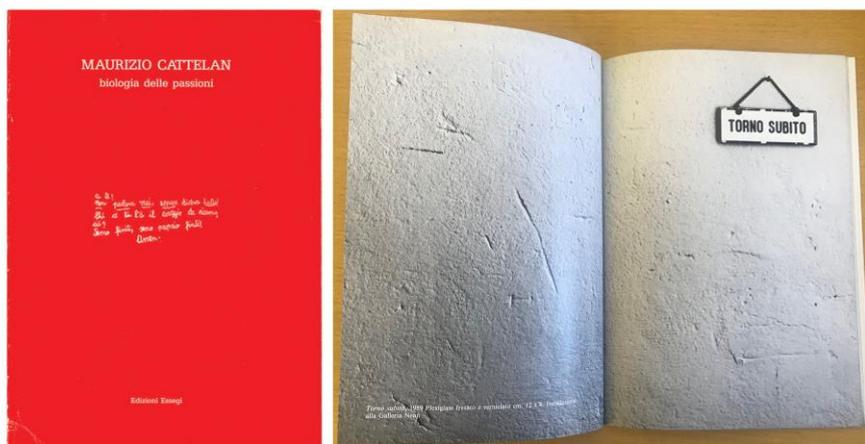


Fig. 5 – Maurizio Cattelan, *Biologia delle Passioni*, edizioni Essegi, Ravenna 1989. Copertina e pagina con fotografia di *Torno Subito* (1989).

Attraverso libri d'artista come *Biologia delle Passioni*, gli artisti di questo periodo amalgamano infatti componenti visive e verbali per costruire nuove narrazioni, che alimentano e offrono punti di vista inediti su specifici lavori o gruppi di opere.

Fin qui abbiamo esaminato casi in cui la parola entra nel lavoro artistico come citazione rievocata dal titolo, frammento di testo, racconto scritto o pronunciato dall'artista oppure sotto forma di *assemblage*, giustapposta e mescolata alle immagini.

Un'ulteriore modalità attraverso cui si articola il rapporto tra immagini e parole è messa in luce da un'operazione di Eva Marisaldi intitolata *Ragazza Materiale* (Fig. 6) presentata alla galleria Raucci e Santamaria di Napoli nel 1993.

La parola viene qui utilizzata in primo luogo sottoforma di istruzione: il lavoro, articolato allo stesso tempo come installazione e come performance agita dal pubblico, è infatti attivato da un cartello in alluminio po-

<sup>11</sup> Il titolo *Biologia delle Passioni* cita inoltre il titolo di un libro di Jean-Didier Vincent, mentre sia in copertina che tra le pagine compaiono diversi esempi di commistione tra linguaggi (Cattelan, 1989).

sto sulla soglia della stanza espositiva con le indicazioni da seguire per partecipare all'esperienza.

Le frasi sul cartello ci informano che la stanza è divisa in due da una falsa parete di vetro specchio, mentre si richiede al pubblico di frequentare solo uno dei due ambienti e di colmare la visione attraverso il racconto di altri o rimanere con l'esperienza incompleta.



Fig. 6 – Eva Marisaldi, *Ragazza Materiale*, 1993, foto per gentile concessione dell'artista.

L'utilizzo di istruzioni rappresenta una delle prime forme di Arte concettuale, come dimostrano ad esempio le *Instructions Paintings* (1961) di Yoko Ono esibite alla AG Gallery di New York in forma di indicazioni scritte e verbali accostate a tele (Ono, 2005). Nella mostra, Ono chiedeva al pubblico di interagire creativamente con l'opera, invitandolo a compiere alcune azioni (reali o immaginarie) anche attraverso i titoli delle opere (*Painting to be Stepped on*; *Smoke Painting*). L'anno successivo, invece, le istruzioni vengono esposte autonomamente al Sogetsu Art Center di Tokyo (*Instructions for Paintings*, 1962) sotto forma di trentotto fogli con iscrizioni giapponesi, costituendo una delle prime esperienze interamente linguistiche in campo visivo (Altshuler, 2000, 71).

Anche nell'opera di Marisaldi la partecipazione del pubblico è essenziale. Qui, la parola scritta diventa il meccanismo che attiva l'operazione: il testo-istruzione strutturato e composto dall'artista fa da contraltare al racconto del pubblico, che non segue un copione e si modifica a seconda della capacità espositiva e dell'esperienza del narratore. Attraverso la consapevolezza della mancanza di informazioni, si istituisce così un dialogo tra i partecipanti filtrato dall'uso narrativo della parola, che permette di completare l'esperienza vissuta a contatto con le immagini (Marisaldi, Daolio, 2003, p. 111).

In *Ragazza Materiale*, dunque, lo spazio dell'immagine e della parola converge nel racconto ed è qui che risiede la differenza con le esperienze artistiche precedenti. Il meccanismo di commistione linguaggi, inoltre, viene attivato completamente dal pubblico che tramite la narrazione pone automaticamente in relazione la sua parola alle immagini osservate nella stanza.

Come mostrano le opere di Viel, Moro, Cattelan e Marisaldi, i meccanismi di interazione tra linguaggi introdotti negli anni Novanta sono molteplici e multiformi. In questi lavori, infatti, la frammentazione, l'appropriazione, la citazione, il riuso e il riposizionamento di brani letterari esistenti si accompagna all'elaborazione di testi originali, abbinati a una costellazione di elementi eterogenei che include immagini, oggetti e suoni.

In alcuni casi la parola interagisce con i significati dell'opera attraverso il titolo (*Torno Subito*); in altri innesca il processo di fruizione dettando le regole dell'esperienza (*Ragazza Materiale*) o suggerendo percorsi spaziali che si attivano tramite il movimento (*Passaggi qui dal sottoterra; Autoreverse*).

Che sia pronunciata oralmente o venga scritta, la parola è in ogni caso difficilmente scindibile dalle altre componenti che formano l'opera e si configura come parte di un insieme organico. A questo proposito, le opere degli anni Novanta sembrano differenziarsi dai precedenti artistici vicini nel tempo.

I lavori della *Narrative art*, ad esempio, prevedono la giustapposizione programmatica di testi e fotografie in bianco e nero. Qui, la componente verbale e le immagini mantengono una funzione distinta, per cui risulta possibile delinearne i confini e la posizione: i linguaggi si mantengono separati nonostante operino in un regime di intenso dialogo (Collins, 1974).

Diversamente, le opere di fine secolo vengono generate dalla commistione e dall'integrazione di molteplici pratiche, linguaggi, *media* e sup-

porti cementati tra loro. Attraverso la loro natura intermediale, veicolata da video, registrazioni sonore, installazioni ambientali e via dicendo, mettono in mostra un apparato di referenza e rimando molto complesso che rende difficile discernere i confini tra le pratiche adottate.

La caratteristica principale dei lavori esaminati, in ogni caso, risiede nel fatto che l'intreccio tra linguaggi sia sempre diretto alla narrazione di storie. Gli artisti italiani degli anni Novanta, infatti, condividono un inedito e marcato ricorso a strategie narrative, utilizzate per raccontare la realtà attraverso una prospettiva soggettiva e per instaurare un dialogo con il pubblico.

Le storie narrate non seguono percorsi lineari ma si configurano come frammenti, brandelli e accenni di racconti che seguono traiettorie cronologiche non sempre soggette alla logica di causa ed effetto e collocate talvolta in un orizzonte temporale indefinito (Heartney, 2004, pp. 122-141). Il narratore stesso non è sempre identificabile e non coincide in tutti i casi con l'artista. A volte infatti è il pubblico ad assumere il compito di raccontare, sollecitato dagli stimoli dell'ambiente espositivo.

Nella maggior parte dei casi, l'intreccio tra parole e immagini avviene in un ambiente (la sala espositiva o uno spazio urbano) che funge da legante e da propulsore per la trasmissione dei contenuti dell'opera. In tal modo, si genera una spazializzazione della narrazione che poggia le fondamenta sulla disseminazione di tracce narrative nell'ambiente.

In questo processo, la partecipazione del pubblico è essenziale: l'opera e il racconto non esistono senza la presenza di una persona che le attivi. Lo spazio, a sua volta, viene condizionato dalla presenza del pubblico, invitato a trovare la propria chiave di lettura in lavori connotati dalla coesistenza di diverse realtà e dall'abbondanza di possibili interpretazioni e significati.

In questo panorama, la soglia tra segno linguistico e immagine si assottiglia in relazione al *medium* scelto, dando vita a lavori estremamente compositi ed eterogenei in grado di trasmettere la memoria e la storia in molteplici modi<sup>12</sup>. Il rapporto tra immagine e parola si risolve infine nello sviluppo di un legame d'interdipendenza dove i confini linguistici tendono a dissolversi in funzione della narrazione, celati dalla pluralità dei codici espressivi utilizzati all'interno di uno stesso contesto.

---

<sup>12</sup> Sul rapporto tra utilizzo del *medium*, memoria e mediazione si rimanda a: (Mitchell, Hansen, 2010, pp. 49-87) e (Gumbrecht, Pfeiffer, 1994, pp. 1-14).

Installazioni, performance, libri d'artista, riviste e opere collocate nella dimensione pubblica trovano così nella fusione della dimensione verbale alla componente oggettuale, spaziale e sonora la dimensione ideale per trasmettere storie recuperate dalla marginalità della vita quotidiana, sia che si tratti di brandelli di racconti personali che di fiabe per bambini, ambienti narrativi o performance basate sul dialogo tra i partecipanti.

In tal modo, l'attitudine concettuale delle generazioni precedenti nei confronti del linguaggio viene assorbita e riconfigurata sviluppando una modalità d'interazione che si avvale di uno dei meccanismi comunicativi più antichi: lo scambio di storie ed esperienze. La molteplicità di rimandi, meccanismi, tematiche e modalità d'interazione tra linguaggi trova infine un terreno comune nel ritorno al racconto, articolato attraverso la combinazione di immagini e parole nello spazio.

## Bibliografia

Adamowicz, E. (1998), *Surrealist collage in text and image: dissecting the exquisite corpse*, Cambridge University Press, Cambridge/New York.

Altshuler, B. (2000), *Instructions for a World of Stickiness: The early Conceptual Work of Yoko Ono*, in Munroe, A., Hendricks, J. (a cura di), *Yes Yoko Ono*, Japan Society, Harry N. Abrams, New York.

"Art-Language. The Journal of conceptual art", (1969), 1, n. 1, Maggio.

Bourriaud, N. (1998), *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, Dijon; trad. it., (2010), *Estetica Relazionale*, Postmedia Books, Milano.

Bourriaud, N. (2002), *Postproduction*, Les presses du réel, Dijon; trad.it, (2011), *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia Books, Milano.

Buchloh, B. (2006), *Allegorical Procedures. Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in Alberro, A., Buchmann, S. (a cura di), *Art after Conceptual Art*, The Mit Press e Generali Foundation, Londra-Vienna.

Calvino, I. (2015 [1988]), *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, Milano.

Cattelan, M. (1989), *Biologia delle passioni*, Essegi, Ravenna.

Collins, J. (1974), *Narrative Art: An exhibition of Works by David Askevold, Didier Bay, Bill Beckley, Robert Cumming, Peter Hutchinson, Jean Le Gac and Roger Welch with a preface by James Collins*, catalogo della mostra (Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, gennaio 1974), Palais des Beaux-Arts editore, Bruxelles.

Cometa, M. (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.

Copeland, M., Lovay, B. (a cura di) (2017), *The Anti-Museum. An Anthology*, Koenig Books, London.

De Bellis, V. (a cura di) (2015), *L'archivio corale: lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, l'esperienza dell'autogestione e AVANBLOB*, Mousse Publishing, Milano.

De Cecco, E. (2001), *Trame: per una mappa transitoria dell'arte*, in L. Iamurri, S. Spinazzè (a cura di), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Roma.

De Cecco, E. (2016), *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*, Postmedia books, Milano.

Elleström, L. (2010), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Palgrave Macmillan UK, Londra.

Forti-Lewis, A. (1994), *Virginia Woolf, Dacia Maraini e "Una stanza per noi": l'autocoscienza politica e il testo*, in "Rivista di Studi Italiani", XII, n.2, dicembre, pp. 29-47.

Foster, H., et al. (2016 [2004]), *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Zanichelli, Bologna.

Gaggiotti, P. (1997), *Cesare Viel*, in "Flash Art", XXX, n. 204, giugno-luglio.

Gallo, F. (2007), *Tecniche e materiali nuovi nelle avanguardie storiche*, in Bordini S. (a cura di), *Arte contemporanea e tecniche. Materiali, procedimenti, sperimentazioni*, Carocci, Roma.

Goldstein, A. (1999), *Barbara Kruger: Thinking of You*, MIT Press, Cambridge.

Gumbrecht, H. U., Pfeiffer, K. L. (1994), *Materialities of Communication*, Stanford University Press, Stanford.

Heartney, E. (2004), *Art & Narrative. Postmodern Storytelling*, in Heartney, E. (a cura di), *Art & Today*, Phaidon, London.

Hunter, L. (2017), *If You See What I Mean? Visual Narratives – Stories Told Through, With And By Visual Images*, in Dwyer, R., Davis, I., (a cura di), *Narrative Research in Practice*, Springer, Singapore.

- Joselit, D. (1998), *Jenny Holzer*, Phaidon, Londra.
- Kosuth, J., (2000), *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Costa & Nolan, Genova.
- Maffei, G., Peterlini, P. (2005), *Riviste d'arte d'avanguardia: esoeeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Bonnard, Milano.
- Maloberti, M. (2015), *Liliana Moro*, in «Flash Art», XLVI, n. 307, pp. 78-81.
- Marisaldi, E., Daolio, R. (2003) in Bertola, C. (a cura di), *Incontri contemporanei*, Fondazione Querini Stampalia, Venezia.
- Mitchell, W.J.T., Hansen, Mark B. (2010), *Critical Terms for Media Studies*, University of Chicago Press, Chicago.
- Mitchell, W.J.T. (2017), *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano.
- Montani, P. (2014), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari.
- Ono, Y. (2005), *Grapefruit. Istruzioni per l'arte e per la vita*, Mondadori, Milano.
- Osborne, P. (1999), *Conceptual Art and/as Philosophy*, in Bird, J., Newman, M. (a cura di), *Rewriting Conceptual Art*, Reaktion, Londra.
- Osborne, P. (2006), *Arte concettuale*, Phaidon, Londra.
- Pasini, F. (1992), *Autoreverse*, catalogo della mostra (Genova, Galleria Locus Solus 1992), Locus Solus Edizioni, Genova.
- Pasini, F. (1997), *Cesare Viel. Istantanee degli spazi interiori*, in "Liberazione", 7 maggio, Roma.
- Pinto, R. (1998), *Subway arte, fumetto, letteratura e teatro negli spazi della metropolitana del passante e delle stazioni ferroviarie*, Electa, Milano.

Rippl, G. (a cura di) (2015), *Handbook of intermediality: literature - image - sound - music*, De Gruyter Mouton, Berlino.

Risaliti, S., Van de Sompel, R. (1996), *Liliana Moro*, catalogo della mostra (Anversa, Museum van Hedendaagse Kunst 1996), Muhka, Anversa.

Rusconi, F. P. (2000), *Riviste d'arte, tra cronaca e estetica*, in S. Bignami, A.

Negri A. (a cura di) (2000), *Arte e artisti nella modernità*, Jaca Book, Milano.

Taylor, B. (2004), *Collage. The Making of Modern Art*, Thames & Hudson, Londra.

Tolomeo, N. G., Sega Serra, P. (a cura di) (1998), *La coscienza luccicante: Dalla videoarte all'arte interattiva*, Gangemi, Roma.

Tomei, F. (2006), *Arte interattiva. Teoria e artisti*, Edizioni Pendragon, Bologna.

Welchman, J. C. (2003), *Art After Appropriation: Essays on Art in the 1990s*, Taylor & Francis, Londra.

Valenti, P. (2016), *Identità plurali per la costruzione di un autoritratto: immagine, scrittura, corpo e voce come sistema relazionale nell'opera di Cesare Viel*, in "biancoenero", n. 582-583, pp. 98-102.

Venturi, R. (2019), *Torno subito, o Scappatoia con motto di Spirito*, in Grazioli E., Trevisan B. (a cura di), *Maurizio Cattelan*, Riga n. 39, Quodlibet, Macerata.

Viel, C. (1997), *Una stanza per sé*,  
<https://www.youtube.com/watch?v=PI6zhF4Pmx8&t=410s>, [14.04.20].

Viel, C. (2008), *Il corpo relazionale della performance*, in Subrizi, C. (a cura di), *Cesare Viel. Azioni (1996-2007)*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.