

Attorno alla *Tenda*: Accardi, Torino, Notizie¹

CLAUDIO ZAMBIANCHI

Quando eravamo ragazzini e andavamo a giocare a pallone, succedeva che ciascuno di noi si fregiasse del nome di un calciatore famoso: «Tu chi sei? Io sono Jair. E tu? Io Lodetti» (Onofri, 1995, p. 47). È più o meno quello che fanno nel 1966 ad Alba Carla Accardi, Luciano Fabro e Giulio Paolini, con l'aiuto di Luciano Pistoï, proprietario della Galleria Notizie di Torino, davanti alla macchina fotografica di Anna Piva (fig. 1). Accardi dice: io sono la *Tenda*, Fabro io sono la *Croce*, Paolini io sono *L'esprit de finesse*².

Il gioco messo in scena di fronte all'obiettivo individua un momento importante nella vita creativa di Carla Accardi. Da qualche anno l'artista aveva trovato a Torino un ambiente che sentiva più amichevole di quello romano³. Dal punto di vista artistico la città era in quel momento vivacissima, animata dalla presenza di alcune gallerie importanti: La Galatea di Mario Tazzoli, Notizie di Pistoï, aperta nel 1957, dove Accardi tenne la prima personale nel 1959, e poi gli spazi legati a Gian Enzo Sperone, prima Il Punto, che Sperone diresse nel 1963, e poi lo spazio aperto a suo nome nel 1964. Nel 1959 si inaugurava anche la nuova Galleria Comunale d'Arte Moderna che, dopo la Galleria Nazionale di Roma, era in

¹ Il presente scritto è il risultato della rielaborazione dell'intervento "Attorno alla *Tenda*: Accardi, Torino, Notizie" pronunciato l'11 marzo 2021 durante la giornata di studi online *Carla Accardi. Opere e contesti*, organizzato per la Bibliotheca Hertziana da Maria Grazia Messina e Giorgia Gastaldon, alle quali sono grato per l'invito, i suggerimenti e i materiali messi a mia disposizione in quella occasione. Ringrazio Maria Teresa Roberto per i consigli, come di consueto preziosi. Sono inoltre grato a Maddalena Disch della Fondazione Anna e Giulio Paolini per alcune indicazioni importanti. Per le riproduzioni sono grato all'Archivio Accardi Sanfilippo, e in particolare a Francesco Impellizzeri; a Silvia Fabro (Archivio Fabro) e a Marco Donghi (Archivio Fotografico A.Guidetti e G.Ricci); all'Archivio Gallizio, e il particolare a Liliana Martano; e alla Fondazione Anna e Giulio Paolini, in particolare, di nuovo, a Maddalena Dish. Ho annotato soltanto l'indispensabile.

² In un altro scatto Pistoï aiuta Paolini a estendere le gambe per somigliare il più possibile al triangolo equilatero di tela di cui è fatta l'opera.

³ Sulla Torino di quegli anni si veda ad es. Rivoli, 1993.

Italia la più attenta alle novità dell'arte contemporanea nazionale e internazionale.



Fig. 1 – Carla Accardi, Giulio Paolini e Luciano Fabro evocano ciascuno una propria opera, Alba, 1966 © Giulio Paolini. Foto Anna Piva. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

Nel movimento che animava Torino tra la fine dei Cinquanta e lungo l'arco dei Sessanta, un'altra realtà importante era l'International Center for Aesthetic Research (ICAR), fondatovi nel 1960 da Michel Tapié, critico che nel corso del decennio precedente era stato attento sostenitore del lavoro di Carla Accardi. *Last but not least*, proprio a Torino grazie a Pistoï, con la cui galleria Notizie la critica collaborava intensamente, Accardi intensificò i contatti con Carla Lonzi, conosciuta tramite Pietro Consagra qualche tempo prima (Zapperi, 2018, p. 178): con Lonzi e con Elvira Bannotti, l'artista dette vita nel 1970 a Roma al gruppo Rivolta Femminile. Quindi in quella città Accardi si sentiva a casa e aveva stretto amicizia con artisti più giovani, specialmente Fabro e Paolini. Cosa unisce i lavori che i tre artisti giocano a impersonare nella fotografia di Anna Piva? Le somiglianze che proporrò non riguardano tanto il piano formale, quanto

i temi attorno a cui ruotano e, in particolare, quello che a me sembra dominante: l'analisi critica del vedere.

La *Tenda* di Accardi (1965-1966)⁴ (fig. 2) è costruita con un doppio foglio di plastica trasparente, dipinto a tinte fluorescenti, segni rossi all'esterno e verdi all'interno, montato su un'armatura di plastica, e segna il passaggio dell'artista dalle due dimensioni della tela alla creazione di un ambiente.



Fig. 2 – Carla Accardi, *Tenda*, 1965-1966, vernice su sicofoil e struttura in plexiglass, cm 225,5 x 155 x 228. Collezione privata. © ACCARDI CARLA, by SIAE 2024

⁴La *Tenda* è stata recentemente oggetto di alcuni importanti studi monografici (Cozzi, 2011; Iamurri, 2016; Kittler, 2017; Zapperi, 2018) e di un diffuso interesse (ad es. Bottinelli, 2021). In questo scritto non coprirò il terreno esplorato dalle autrici appena citate, ma cercherò specialmente di illuminare alcuni aspetti rimasti un poco fuori dalla luce dei riflettori.

La trasparenza del supporto fa sì che i segni colorati sembrano muoversi nel vuoto: l'oggetto si smaterializza e si risolve in irradiazione luminosa. Esposta per la prima volta nel maggio del 1966 in una personale alla Galleria Notizie, introdotta da Lonzi (1966a), la *Tenda* intrattiene con lo spazio in cui è installata un rapporto di scambio e comunicazione, come a poca distanza di tempo faranno *l'In-Cubo* (1966) di Fabro e *Lo Spazio* (1967) di Paolini. Nonostante la magia dei segni luminosi sospesi, l'osmosi interno-esterno riporta la *Tenda*, a una «situazione concreta» (Lonzi 1966a, p. 450), sottratta a ogni eccezionalità e legata piuttosto alla quotidianità e al vissuto⁵. Su quest'ultimo punto concordano Toni Maraini, che definisce il lavoro come «spazio ambiente aleatorio e immanente», e Germano Celant per il quale, in generale, la ricerca di Carla Accardi è tutta basata sull'«interferenza fra arte ed esistenza» (Celant, 1978)⁶. Di qui anche la sottolineatura delle dimensioni temporali dell'opera da parte di tante e tanti interpreti.

L'esprit de finesse (fig. 3), assieme a un gruppo di altri lavori del 1966 come ad esempio *Ut-op*, o *Megara*, di Paolini ruota attorno a questioni analoghe: mediante un triangolo equilatero di tela l'artista sottolinea un angolo dell'ambiente in cui il lavoro è installato, «punto di origine di uno spazio» esperito, mette «in gioco lo scarto tra il presupposto logico – il dato elementare e razionale – e la complessità illogica e mutevole della percezione»⁷. L'artista si interroga sull'atto del vedere e la domanda non riguarda stavolta, come era avvenuto invece sei anni prima nel *Disegno geometrico*, i modi in cui lo sguardo si è storicamente configurato nei canoni dell'arte; indaga piuttosto sul vedere fenomenologico (*esprit de finesse* non *de géometrie*). Il lavoro esplora cioè le stesse aree che Paolini prenderà in esame ne *Lo Spazio*, del 1967, un ambiente nel quale è in gioco la mobilità dello sguardo, e in *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)*, del 1969, dove l'artista segna con una picchiettatura a matita l'estensione, appunto, del suo campo visivo.

⁵ Sull'importanza del lavoro critico di Lonzi nell'evidenziare il rapporto tra arte e vita in Accardi si veda Gastaldon, 2020-2021, p. 172.

⁶ Sul tema insiste, con finezza, tra le altre e gli altri Zapperi, 2018.

⁷ Disch, 2008, pp. 123 e 133 (rispettivamente schede su *Ut-op*, e *Megara*).

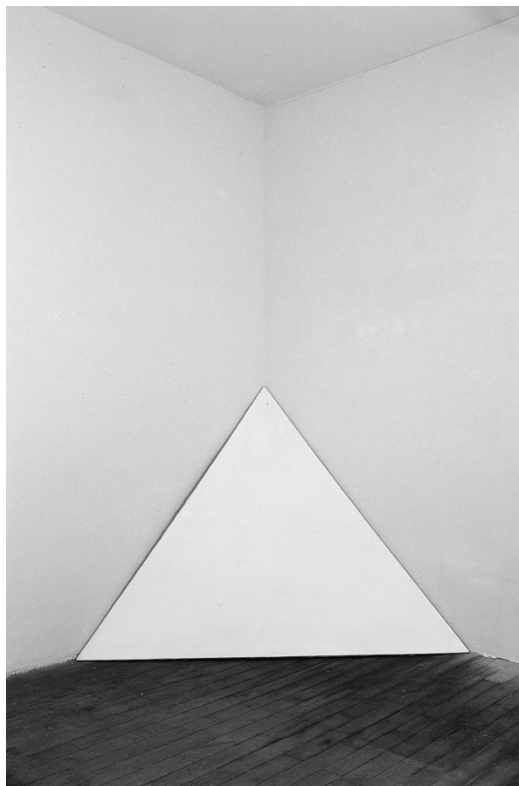


Fig. 3 – Giulio Paolini, *L'esprit de finesse*, 1966. Tela preparata 160 x 210 x 100 cm. Collezione Pinault © Giulio Paolini. Foto Adam Rzepka. Courtesy Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino

La *Croce* (1965) (fig. 4) di Fabro, a sua volta, è un dispositivo di misurazione e presa d'atto dello spazio reale, posto sulla soglia fra un al di qua e un al di là e commisurato all'ambiente che rileva e verifica. L'altezza del braccio verticale è di 5 o 10 centimetri inferiore all'altezza del luogo dove il lavoro è installato, il braccio orizzontale non è del tutto simmetrico a quello verticale e di qui l'effetto basculante del lavoro, che Fabro imita nella fotografia di Anna Piva. Nella *Croce* si fa quindi strada l'inatteso, spia di un aspetto surrealizzante che Marisa Volpi, introducendo nel 1968 una mostra di Fabro da *Notizie* (1968, p. 150), riconosce nel lavoro dell'artista, accanto alla matrice razionalista derivata dal Bauhaus. Dispositivi che, come la *Croce*, sono posti in un ambiente a segnare il margine

fra due porzioni di spazio, sono presenti sin dagli inizi nell'opera di Fabro.



Fig. 4 – Luciano Fabro, *Croce*, 1965, coll. privata. © Archivio Fotografico A.Guidetti e G.Ricci/ Fotografo Giovanni Ricci

Tra i lavori esposti alla prima personale dell'artista, tenutasi alla galleria Vismara di Milano nel maggio del 1965, oltre alla *Croce*, anche il *Buco*

(1963) (fig. 5) potrebbe aver offerto ad Accardi qualche spunto per la *Tenda*, in un dialogo con i colleghi più giovani che in questa fase si stava facendo sempre più stretto. In *Buco* Fabro ottiene, su una lastra di vetro trasparente, un reticolo di segni irregolari specchianti, cosicché il pubblico, di fronte al lavoro, è in condizione di guardare attraverso il vetro lì dove è libero da segni, e invece di specchiarsi frammentariamente (e di vedere, assieme alla propria immagine, lo spazio al di qua della lastra). Oggetto di «vissuta esperienza» (Lonzi, 1966b, p. 468) più che opera nel senso canonico del termine, *Buco* ripensa originalmente alcuni dei temi posti da Lucio Fontana negli Ambienti, nei Buchi e nei Tagli⁸.

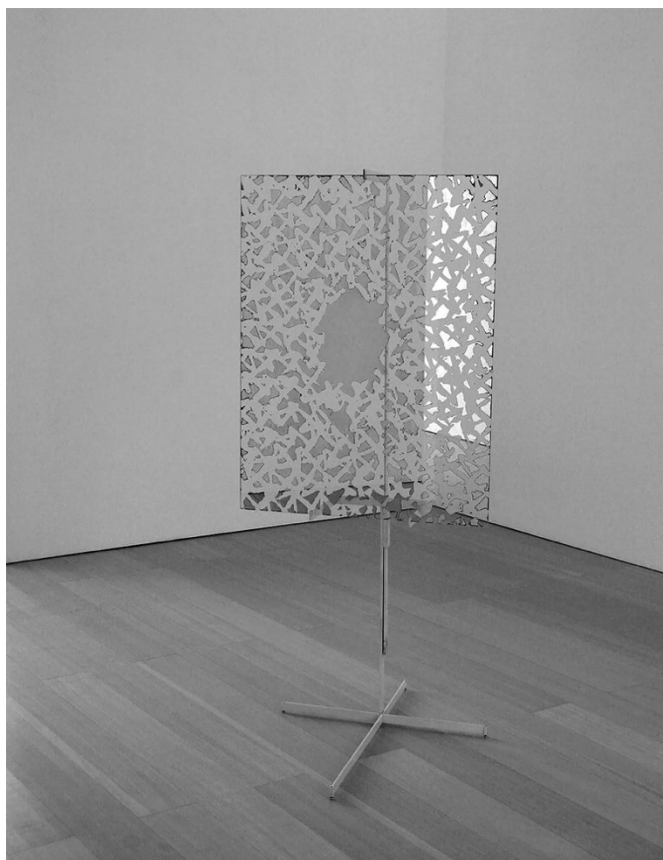


Fig. 5 – Luciano Fabro, *Buco*, 1963-1966, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma. Foto © Silvia Fabro

⁸ Ringrazio Maria Teresa Roberto per il suggerimento.

Il rapporto con l'arte dei due più giovani amici è quindi iscritto nel codice genetico della *Tenda*. Accardi ne parla diffusamente nell'intervista raccolta da Carla Lonzi e pubblicata sul "Marcatré" del giugno 1966 (1966c, pp. 480-483), molto istruttiva non solo riguardo alle idee iniziali per la *Tenda*, ma anche perché svela il modo anamnastico di ragionare di Carla Accardi, che parte dal concreto dell'opera e risale pazientemente alle sue motivazioni, come se le scoprisse via via nel processo del ragionare. Rispondendo a una sollecitazione di Lonzi, Accardi va indietro nel tempo e ricorda quanto le sembrasse contraddittorio l'atteggiamento di Mario Mafai, il quale, benché aperto al dialogo con i più giovani, era indisponibile a recepire nel suo lavoro qualcosa del loro (Lonzi, 1966c, p. 480). E, riferendosi a sé stessa (e forse specialmente, mi piace pensarlo, al rapporto con Fabro e Paolini), Accardi confessa non solo di avere dovuto resistere alla tentazione di imitare il lavoro dei colleghi giovani, ma anche di essere riuscita a trattenere di esso quanto potesse aiutarla nella direzione dell'«alleggerimento» (Lonzi, 1966c, p. 482) e della demistificazione del linguaggio, qualità che, come vedremo, hanno un ruolo significativo nella *Tenda*.

Sedici anni separano Accardi da Paolini, dodici da Fabro e tuttavia, malgrado l'appartenenza a generazioni diverse, nei lavori dei tre artisti l'esperienza fenomenologica dello spazio è proposta in modi simili: si appoggia cioè su un dispositivo che filtra e organizza la visione in dialettica con la qualità mobile e aleatoria dello sguardo. In particolare, nella *Tenda* il segno, dipinto su un supporto trasparente quasi smaterializzato, non aderisce più a una superficie, ma gioca liberamente nello spazio tridimensionale: il resto, in un radicale processo di semplificazione, è eliminato, al punto che la forma stessa della *Tenda* sembra quasi quella di un *objet trouvé*, indifferente e scontato: «La tenda è una cosa ovvia», dice l'artista a Lonzi (1966c, p. 472). E, nel 1975, ripete lo stesso concetto ad Anne-Marie Sauzeau Boetti, che la intervista per "Data": «Mi piace la tenda perché non l'ho inventata, non ho voluto creare un oggetto» (1975, p. 50). Come ha notato Laura Iamurri, tuttavia, nell'intervista pubblicata nel 1966 Lonzi, singolarmente, omette un passaggio, recuperato poi in *Auto-ritratto*⁹, nel quale la forma della *Tenda* si colora di risonanze evocative e di valenze quasi archetipali. Nel brano redivivo Accardi accosta infatti la sua *Tenda* a quelle ottomane, riccamente decorate, un'evocazione che

⁹ Lonzi, 1969, p. 296.

iscrive anche l'abitabilità¹⁰ e il nomadismo fra i caratteri originari dell'opera: questi temi, variamente declinati, sono stati oggetto di molte riflessioni recenti su questo lavoro e hanno posto la *Tenda* come un precedente immediato ed essenziale delle molte tende e strutture similari apparse nell'arte sperimentale italiana negli anni seguenti (di Zorio, Fabro, Merz)¹¹.

Lonzi stessa, peraltro, nell'intervista del 1966 su "Marcatré", paragona la forma della *Tenda*, caratterizzata dal coronamento a timpano, a quella di un «tempietto greco» (Lonzi, 1966c, p. 471), assimilabile quindi non a uno spazio qualsiasi, ma a una tipologia storica dell'architettura. Il sicofoil e la vernice brillante sono invece materie industriali moderne, ai limiti del kitsch¹²: la passione per le vernici fluorescenti e le materie nuove di Accardi si collega al gusto dei futuristi per la città moderna¹³ e all'amore di Fontana per il neon¹⁴.

Il potere d'irradiazione ambientale della luce, unito alla qualità non gestuale e non materica della stesura, riporta a momenti della storia dell'arte molto lontani fra loro. Da un lato fa pensare alle pareti di un edificio ricoperto di parati musivi (Accardi ha fatto riferimento al sacello di Galla Placidia a Ravenna)¹⁵ o agli affreschi del Beato Angelico nel Convento di San Marco a Firenze, cari all'artista fin dalla giovinezza (Vagheggi, 2004, p. 127; Pola, 2011, p. 64). Dall'altro c'è un rapporto con esperienze artistiche assai più recenti, in particolare con l'astrazione post-pittorica, esposta nel padiglione statunitense della Biennale di Venezia del 1964 e che aveva colpito Accardi¹⁶. Tanto che l'artista chiese a Gillo Dorfles, autore nell'autunno del 1964 dell'introduzione alla personale alla galleria Notizie, di modificare il testo per includere, proprio, la menzione di Morris Louis e Kenneth Noland (con l'aggiunta di Barnett Newman) (Gastaldon, 2020-2021, p. 169). Il carattere comune tra i lavori di Accardi e quelli degli americani è, secondo Dorfles, il «vitalizzarsi' del colore at-

¹⁰ Il tema dell'abitabilità della *Tenda* è sviluppato precocemente in Kultermann, 1966, dove si fa riferimento a un osservatore «che può penetrare all'interno dell'opera» (s.p.).

¹¹ Si veda in particolare Bottinelli, 2015.

¹² «La plastica o il fluorescente erano piuttosto di cattivo gusto, ma mi piacevano» dice nel 1975 Accardi ad A. M. Sauzeau Boetti (p. 50).

¹³ Per la *Tenda* e il futurismo si veda Fagiolo, 1966.

¹⁴ Già nel 1964, prima della *Tenda*, Accardi dice a Maurizio Calvesi: «oggi non ci può essere paesaggio senza neon e luci fosforescenti» (1964, p. 219).

¹⁵ Si veda ad es. Vagheggi, 2004, p. 144.

¹⁶ Su Accardi e l'astrazione post-pittorica v. Messina 2020-2021, p. 122.

traverso la luminosità spaziale» (1964, p. 1)¹⁷, aspetto che dall'anno successivo Accardi svilupperà nella *Tenda*. In essa, tuttavia, l'artista va oltre la mera qualità ambientale del colore e approda a una spazialità praticabile, dove la trasparenza del sicofoil favorisce il gioco fra l'interno e l'esterno¹⁸.

Il passaggio dalle due dimensioni della superficie alle tre della *Tenda* ha suggerito per prima a Leslie Cozzi di inserire, a mio vedere appropriatamente, l'architettura radicale italiana degli anni Sessanta (i gruppi Archizoom e Superstudio in particolare) nella nuvola dei possibili riferimenti per la *Tenda* (Cozzi, 2011, pp. 81-82)¹⁹. Avanzo a mia volta l'ipotesi di un collegamento ulteriore, appartenente anch'esso all'architettura utopica, ma di qualche anno prima. Qualcosa nella *Tenda* può ricordare infatti il *Progetto per un accampamento per i nomadi* ad Alba, risalente al 1957, un «ombrello/nebulosa [...] concepito come la struttura di una gigantesca tenda nomade» «esplosa» (Careri 2001, pp. 52-53) in metallo e plexiglas, dove la dispersione spaziale tematizza il nomadismo, ingrediente essenziale, lo si è visto, della *Tenda*. Il progetto, sollecitato da Pinot Gallizio, si deve a Constant Nieuwenhuys, architetto e pittore collegato alla vicenda dell'Internazionale Situazionista che proprio ad Alba, attorno a Gallizio e al Laboratorio Sperimentale, conosceva una stagione molto creativa. Uomo di straordinaria vitalità, artista, farmacista, consigliere comunale della sua città fra il 1947 e il 1960, Gallizio aveva contribuito nel 1957 con Asger Jorn e Guy Debord (fra gli altri), a fondare l'Internazionale Situazionista. Gallizio era in rapporti stretti con Carla Lonzi che ne ammirava e sosteneva il lavoro di pittore.

I primi lavori di sicofoil di Carla Accardi, esposti alla personale del 1965 alla Galleria Notizie, sono rotoli dipinti appoggiati in verticale sul pavimento secondo una modalità che ricorda da vicino la maniera in cui Gallizio conservava la "pittura industriale" (fig. 6) (esposta per la prima volta nel 1958 da Pisto)²⁰. Quest'ultima era creata mediante una pratica artistica in cui si univano segni stampati e pennellate a mano libera; Gallizio la portava con sé arrotolata e la usava in azioni performative nelle quali, come un mercante di tessuti da fiera, la vendeva a metraggio, una parodia situazionista dove l'inflazione della pittura è intesa a far saltare il

¹⁷ Per Notizie e l'astrazione post-pittorica si veda anche Roberto, 2008, pp. 39-41.

¹⁸ La *Tenda* è solo il primo di una serie di lavori ambientali di Accardi, la cui vicenda è riassunta in Iamurri, 2020-2021.

¹⁹ Si veda anche Bottinelli, 2015, pp. 73-80.

²⁰ Per informazioni su Gallizio rinvio a Roberto, 2001.

rapporto fra arte e mercato. Direttamente ispirato a Gallizio è il modo con cui Piero Gilardi espone i primi "tappeti natura" in una mostra da Sperone nel maggio del 1966, in cui, peraltro, compare un *Igloo* del 1964, che precede di circa un anno le prime idee per la *Tenda* di Accardi e, assieme a quest'ultima, è una fonte importante per gli "igloo" di Mario Merz.



Fig. 6 – Pinot Gallizio, *Senza titolo o rotolo di pittura industriale*, 1958. Tecnica mista su rotolo di tela, cm. 74,5 x 7400. Tate Modern, Londra. Courtesy Archivio Gallizio, Torino

L'idea di un'"arte abitabile"²¹ era in quel momento al centro degli interessi dell'arte sperimentale a Torino, e la *Tenda* di Accardi gioca il ruolo di battistrada. Dai rotoli di pittura industriale Gallizio, dal canto suo, era passato agli ambienti. La *Caverna dell'antimateria*, esposta nella galleria di René Drouin nel 1959, trasformava lo spazio della galleria in un antro con le mura rivestite di pittura industriale, dentro il quale giravano modelle vestite anch'esse di abiti fatti di pittura industriale: nella *Caverna* di Gallizio, come poi nella *Tenda* di Accardi, la pittura si stacca dalla parete e si fa ambiente.

Se nei modi di presentazione i rotoli di sicofoil di Accardi possono ricordare quelli di pittura industriale di Gallizio e il tema della dimora primordiale unisce la *Caverna dell'antimateria* (come del resto l'*Igloo* di Gilardi) alla *Tenda* di Accardi, in essa il senso della parodia e dello sberleffo di Gallizio sono assenti e le differenze fra i rotoli di pittura industriale e quelli di sicofoil superano di parecchio, a mio vedere, le analogie. Come anche, sul piano politico, il femminismo del lavoro di Accardi gioca su un tavolo molto diverso da quello della critica al mercato capitalista di Gallizio.

Nel giugno del 1963 Gallizio e Accardi avevano esposto insieme da Notizie in una collettiva comprendente anche Bluhm, Tàpies e Twombly, e opere di entrambi erano presenti alla Biennale del 1964. Gallizio era scomparso nel febbraio di quell'anno e in occasione della morte Accardi aveva scritto un biglietto affettuoso a Carla Lonzi, molto amica, lo abbiamo detto, del pittore. La Biennale gli dedicò una sala postuma, introdotta in catalogo da Maurizio Calvesi. Accardi, a sua volta, aveva una sala personale, presentata da Lonzi. Artefice dell'invito della pittrice alla Biennale era stato Lucio Fontana, i cui ambienti sono un'altra fonte importante per la *Tenda*, benché la loro dimensione entropica sia diversa dal respiro osmotico fra interno ed esterno del lavoro di Accardi (Iamurri 2020-2021, p. 132), specialmente se si considera il rapporto Accardi-Fontana sullo sfondo della lettura dell'opera di quest'ultimo proposta da Lonzi. Nel lavoro di Fontana l'autrice – lo sottolinea Lara Conte (2012, p. 699) – vedeva l'approdo a una «dimensione spaziale *autre*, non pittorica» (p. 700), che consegnava così, in continuità e non in opposizione, una delle esperienze più avventurose dell'arte italiana degli anni Quaranta e Cinquanta alla sperimentazione degli anni Sessanta.

²¹ Nel giugno del 1966 si tiene da Sperone una mostra con questo titolo, che presentava lavori praticabili di Piero Gilardi, Gianni Piacentino e Michelangelo Pistoletto.

Tra i giovani seguaci di Fontana, Enrico Castellani²² è forse l'artista il cui lavoro incontra più da vicino la *Tenda* di Accardi sui temi delle intermitenze luminose e della smaterializzazione della superficie. Castellani e Accardi avevano esposto in una collettiva da Notizie nel dicembre del 1963, assieme a Schifano, Festa e Kounellis. Sempre da Notizie, poi, Castellani aveva avuto una personale nel marzo del 1964, introdotta da Lonzi, e nel maggio del 1965, nella stessa galleria, aveva partecipato con Accardi a un'altra collettiva comprendente anche Paolini, Pistoletto e Twombly.

Fra quelli degli artisti ruotanti attorno alla galleria di Pistoia, i lavori di Fabro, Paolini e Castellani, mi sembrano quelli che si intrecciano più da vicino con la *Tenda*. Quanto alla trasparenza dell'opera²³, Accardi, accanto ai lavori già menzionati di Fabro, poteva trovare a Torino opere affini nei plexiglas di Pistoletto (esposti da Sperone nel 1964), benché in essi le sagome degli oggetti, che si schiacciano sulla superficie trasparente come campioni preparati su enormi vetrini di laboratorio, non aprano verso l'ambiente, ma verso il muro – analogamente a quanto succede nel più tardo *Niente da Vedere, niente da nascondere* (1969), di Alighiero Boetti – producendo un effetto straniante di galleggiamento.

Finisco su quella che appare come la dimensione inedita della *Tenda* nel contesto dell'arte italiana, quella di genere, affrontata in alcuni dei maggiori contributi recenti relativi alla *Tenda*, a cui rinvio lettrici e lettori, limitandomi a poche considerazioni a margine. Il «lato femminile della tenda», di cui Accardi parla nell'intervista del '66 con Lonzi (1966c, p. 479) e presente quindi anch'esso nella concezione iniziale dell'opera, sembra consistere principalmente in una demistificazione del processo artistico: più precisamente, rubando le parole a Robert Morris, in un depotenziamento dell'«effetto Wagner» dell'arte al maschile. Cioè in una «critica del fallocentrismo dell'arte» (Zapperi 2018, p. 184) e nella creazione, invece, lo si è detto sopra, di una «situazione concreta». Il proposito espresso dall'artista quando si accinge a creare il suo primo ambiente è: «Togliere, togliere, togliere» (Lonzi, 1966c, p. 473). L'abbandono della pittura tradizionale, la semplificazione, la spersonalizzazione del segno, l'eliminazione del superfluo e del ridondante stanno dalla parte del femminile, come anche l'atto ripetitivo e paziente che decora le pareti trasparenti della *Tenda*, «registrazione liberatoria di una condizione

²² Su Accardi e Castellani si veda Messina, 2020, p. 122.

²³ «La trasparenza, quanto mi piaceva!», diceva nel 1975 Accardi ad Anne-Marie Sauzeau Boetti (1975, p. 50).

[femminile]» (Sauzeau Boetti, 1975, p. 52), dice Accardi, agli antipodi dell'esemplarità del gesto maschile. Indizio di un'idea diversa della soggettività, che si esprime in uno spazio contenuto, domestico²⁴. Queste le indicazioni nuove offerte dalla *Tenda*, pittura e «antipittura»²⁵, spazio utopico e reale, aperto al mondo e, nel contempo, squisitamente individuale.

²⁴ Prendo in prestito concetti espressi da Zapperi (2018, pp. 179, 189-190); sulla domesticità e la *Tenda* si veda anche Bottinelli, 2021, pp. 68-71.

²⁵ «Ho sempre usato la pittura come un'ispirazione di antipittura, è un desiderio di contraddizione». Accardi a Paolo Vagheggi (Vagheggi 2004, p. 121).

Bibliografia

Bertolino, G., Comisso F., Roberto, M.T. (a cura di) (2001), *Pinot Gallizio. Catalogo generale delle opere 1953-1964*, Mazzotta, Milano.

Bottinelli, S. (2015), *The Discourse of Modern Nomadism: The Tent in Italian Art and Architecture of the 1960s and 1970s*, "Art Journal", 74/2, Summer, pp. 62-80.

Bottinelli, S. (2021), *Double-Edged Comforts. Domestic Life in Modern Italian Art and Visual Culture*, McGill-Queen's University Press, Montreal & Kingston, London, Chicago.

Careri, F. (2001), *New Babylon. Le nomadisme et le dépassement de l'architecture*, in Antibes, Musée Picasso, *Constant. Une rétrospective*, cat. della mostra a cura di Fréchuret M. e Davila T., 30 giugno - 15 ottobre, pp. 42-65.

Celant, G. (1978), *Carla Accardi alla galleria Betti. Un giaciglio precario sotto teli verde-rossi*, "La Repubblica", 19-20 marzo 1978.

Celant, G., Fossati, P., Gianelli, I. (a cura di) (1993), *Un'avventura Internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, Milano-Firenze.

Cozzi, L. (2011), *Spaces of self-consciousness: Carla Accardi's Environments and the Rise of Italian Feminism*, "Women & Performance: A Journal of Feminist Theory", 21/1, marzo 2011, pp. 67-88.

Disch, M. (2008), *Giulio Paolini. Catalogo ragionato, 1: 1960-1982*, Skira, Ginevra-Milano.

Dorfles, G. (1964), testo introduttivo in *Accardi*, catalogo della mostra, Torino, Galleria Notizie, pp. 1-3.

Fagiolo dell'Arco, M. (1966), *L'ottica futurista di Carla Accardi*; ora in Belloini, F. (2022) (a cura di), *Maurizio Fagiolo dell'Arco critico militante 1964-1980*, Officina Libreria, Roma, pp. 286-288.

Gastaldon, G. (2020-2021), *Carla Accardi nelle parole di chi?*, in Messina, M. G., Montaldo, A. M. (a cura di), *Carla Accardi. Contesti*, Electa, Milano, pp. 166-183.

Iamurri, L. (2016), *Una cosa ovvia. Carla Accardi, Tenda, 1965-66*, "L'uomo nero", N.S., anno XIII, n. 13, dicembre, pp. 151-165.

Iamurri, L. (2020), *Tende e altri ambienti*, in Messina, M. G., Montaldo, A. M. (a cura di), *Carla Accardi. Contesti*, Electa, Milano, pp. 128-145.

Kittler, T. (2017), *Living Differently, Seeing Differently: Carla Accardi's Temporary Structures (1965-1972)*, "Oxford Art Journal", 40/1, pp. 85-107.

Kultermann, U. (1966), testo introduttivo in *Accardi*, catalogo della mostra, Milano, Galleria dell'Ariete.

Lonzi, C. (1966a), *Carla Accardi*; ora in Lonzi (2012), pp. 450-451.

Lonzi, C. (1966b), *Discorsi: Carla Lonzi intervista Luciano Fabro*; ora in Lonzi (2012), pp. 464-471.

Lonzi, C. (1966c), *Discorsi: Carla Lonzi e Carla Accardi*; ora in Lonzi (2012), pp. 471-483.

Lonzi, C. (1969), *Autoritratto*, De Donato, Bari.

Lonzi, C. (2012), *Scritti sull'arte*, a cura di Conte, L., Iamurri, L. e Martini, V., et al., Milano.

Messina, M. G. (2020-2021), *I contesti di una pittura di segno/luce*, in Messina, M. G., Montaldo, A. M. (a cura di), *Carla Accardi. Contesti*, Electa, Milano, pp. 106-127.

Messina, M. G., Montaldo, A. M. (a cura di) (2020), *Carla Accardi. Contesti*, Electa, Milano.

Onofri, S. (1993), *Sivori*, in Id., *Cose che succedono*, Einaudi, Torino 2002, pp. 47-49.

Pola, F. (2011), «*Sentire lo scorrere della vita stessa*» *I segni remoti e futuri di Carla Accardi*, in Barbero, L. M. (a cura di), *Carla Accardi: segno e trasparenza*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 61-95.

Roberto, M. T. (2008), *Le due città. Luciano Pistoï fra Torino e Roma, 1962-88*, in Bandini M., Mundici M. C., Roberto M. T. (a cura di), *Luciano Pistoï. Inseguo un mio disegno*, Hopefulmonster, Torino, pp. 36-57.

Sauzeau Boetti, A. M. (1975), *Creatività al femminile: lo specchio ardente, con interviste a Carla Accardi, Marisa Merz, Jole de Freitas*, "Data", n. 18, settembre-ottobre, pp. 50-55.

Vagheggi, P. (2004), *La vita non è arte. L'arte è vita, intervista a Carla Accardi*, in Eccher, D. (a. cura di), *Carla Accardi*, Mondadori Electa, Milano, pp. 96-121.

Volpi, M. (1968), ora in De Sanna, J. (1983), *Fabro*, Essegi, Ravenna, pp. 149-152.

Zapperi, G. (2018), *Carla Accardi: le temps du travail et les gestes de la vie*, in Viart, C. (a cura di), *Les mots de la pratique. Dits et écrits d'artistes*, Le Mot et le reste, Marseille, pp. 177-190.