

La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)

Desdemona Ventroni

Il ruolo della galleria fiorentina nella promozione di alcune delle principali esperienze di arte concettuale: happening, body art e performance

Ripercorrendo a distanza le vicende della galleria Schema di Firenze, sulle tracce delle testimonianze e dei ricordi che non hanno ancora trovato il giusto spazio nella letteratura critica, si scopre che è esistita una galleria che non fu solo uno dei baluardi dell'arte concettuale in Italia, come molti l'avrebbero ricordata, ma che fu un luogo magico dove, grazie alla sensibilità e alla lungimiranza di chi l'aveva creata, l'artista Alberto Moretti assieme a Raoul Dominguez e Roberto Cesaroni Venanzi, poté svilupparsi anche a Firenze – come accadeva in quegli anni a Roma, a Milano, a Torino – un modo nuovo di fare e di comunicare l'arte. La storia di questa galleria il cui nome, suggerito da Lara Vinca Masini, suona quasi come un presagio delle sue scelte future, richiamando alla mente la prima opera di Dan Graham *Schema*¹, del 1965, si snoda lungo un doppio binario che accanto alla fitta sequenza di mostre dedicate all'arte concettuale, accolta nelle sue manifestazioni più radicali, vide progressivamente svilupparsi, almeno fino alla metà degli anni Settanta, una lunga serie di eventi aperti al pubblico sotto forma di seminari e di interventi artistici dedicati all'arte contemporanea e, in particolare, all'arte allora detta «comportamentale». «L'azione che Schema venne a svolgere – ricorderà più tardi anche il critico e curatore Pier Luigi Tazzi – fu quindi quella di un'informazione costante e puntuale, mirata ad un proprio ideale di qualità»².

A sancire l'avvio di questo corso, a pochi mesi dall'inaugurazione, avvenuta nel febbraio 1972, fu l'arrivo in galleria del critico Achille Bonito Oliva per la presentazione del libro *Il territorio magico. Comportamenti alternativi dell'arte*, che era stato pubblicato l'anno precedente dal fiorentino Centro Di, l'archivio d'arte contemporanea di Ferruccio Marchi e Alessandra Pandolfini, divenuto casa editrice nel 1968. Opera prima di Bonito Oliva, il libro si compone di un saggio teorico scritto nel 1969 e di un montaggio di immagini, riferite a situazioni tratte dalle arti figurative e non, «deviate dalla loro unicità e contaminate, attraverso vari accostamenti, per definire la nozione di 'territorio magico'»³. La presentazione a Schema, che ha valore di premessa e di lancio ufficiale per gli eventi che da quel momento saranno ospitati nello spazio della galleria – un grande salone al primo piano di via della Vigna Nuova 17, allestito dagli architetti di Superstudio – si inserisce all'interno di un più ampio cartellone di eventi introdotti il 2 maggio 1972 dalla proiezione di *Eurasienstab. Fluxorum organum opus 39*: si trattava della registrazione filmata di un'azione di Joseph Beuys, «eroe in natura, colui che vuole carismaticamente ridare unità all'uomo, toglierlo dalla parzialità e dalla paralisi per ridargli energia alla rivoluzione»⁴, ripreso nel 1968 durante una serie di interazioni con l'architettura di una galleria ad Anversa e di manipolazioni di oggetti e materiali tipici del

La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)



1. L'oriente è rosso, l'occidente è nero, installazione, Galleria Schema, maggio 1972 (foto: Archivio A. Moretti - Galleria Schema, Carmignano, Prato)

suo lavoro (tra cui il feltro, la margarina e il metallo), accompagnata dalle suggestive musiche di Henning Christiansen.

Al tema di *Eurasienstab*, il ricongiungimento di Europa e Asia, cultura orientale e occidentale, si riallacciava il successivo intervento di Vettor Pisani, che in Beuys come in Marcel Duchamp e Yves Klein aveva allora trovato uno dei propri punti di riferimento. Con *L'oriente è rosso, l'occidente è nero* (fig. 1), opera in parte documentata nel 1973, poi nel 1978 sul terzo numero del bollettino della galleria «Schema informazione», dedicato alla Politic Art, l'artista proponeva a Schema un'installazione incentrata sull'immagine, proiettata su una parete, della scultura equestre di Marco Aurelio in Piazza del Campidoglio a Roma, accostata ad alcuni oggetti simbolici, tra cui un drappo nero appeso e una stella rossa dipinta su una parete della galleria che, grazie anche all'intervento diretto di Pisani, si richiamavano tra di loro caricandosi di forti implicazioni esoteriche e ideologiche. La terza sera, il 4 maggio 1972, Gino De Dominicis presentava la performance *Via col tempo*, eseguita da due attori di età differente che ballavano nella sala ascoltando un brano musicale attraverso un auricolare e così circoscrivendo, rispetto al pubblico presente, una dimensione spaziotemporale straniata e straniante; poco distanti, sul pavimento, erano collocati un ventilatore in funzione, una candela, uno specchio e una palla bianca, che ricollegava l'azione di Schema all'opera *Palla di gomma (caduta da due metri) nell'attimo immediatamente precedente al*

rimbalzo del 1970, riportata sulla copertina de *Il territorio magico*. Le serate si concludevano il 6 maggio con la performance *Senza titolo* (fig. 2) di Jannis Kounellis in cui la musica, al centro di molte opere dell'artista in quel periodo, veniva presentata sia nella sua realtà acustica (come esecuzione di un brano in tempo reale), sia in forma di memoria segnica (nella partitura dipinta su una grande tela posta alle spalle del performer/musicista).

In anticipo sul calendario annunciato nel cartoncino di invito, come si evince dalla registrazione dell'evento, si inserisce «la presentazione, o confessione critica»⁵ di Achille Bonito Oliva, aperta dalla descrizione di due fotografie di Marcel Duchamp, che ritraggono una l'artista mentre gioca a scacchi con una donna nuda, con sullo sfondo *Le Grand Verre* (1932), l'altra – la famosa *Tonsure* (1919) scattata da Man Ray – lo stesso Duchamp con una stella rasata sul capo. A partire dalla figura emblematica di Duchamp, «che ha scoperto i meccanismi che regolano la realtà e il sistema dell'arte», Bonito Oliva introduce il pubblico in sala ad alcuni degli argomenti affrontati nel suo libro, letti attraverso una serie di strumenti d'indagine provenienti da diverse discipline. Essi spaziano «dal superamento del mito della poetica» e del «darwinismo linguistico dell'avanguardia», a quello che il critico definisce il «bisogno antropologico, per alcuni artisti, di passare dallo spazio della parzialità alla totalità; alla possibilità di riprendere, attraverso l'arte, una serie di anelli che la realtà ha fatto cadere, legati a una mentalità primitiva

La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)

in cui l'arte aveva una funzione apotropaica e magica», e dal «superamento della nozione di utopia del negativo, dove l'arte si propone come modello che riesce in sé a totalizzare le negatività della storia, del mondo, senza prospettare una via d'uscita, un futuro» (rappresentata per Bonito Oliva da Duchamp), «all'affermazione della nozione di utopia del positivo, dove l'arte si propone come modello alternativo di comportamento nella misura in cui, all'interno di sé, ha una coscienza dialettica di superamento dello stato negativo della realtà».

Attraverso l'esperienza di alcuni artisti che, secondo Bonito Oliva, «hanno recuperato una certa coscienza tipica del dadaismo, di rigetto del principio di dialettica, che attraverso la sintesi risolveva, sublimava, le contraddizioni del mondo», l'arte viene dunque a costituirsi come «territorio magico» in cui gli artisti «non pensano più di risolvere le contraddizioni della storia, ma di presentificarle [...] con l'atteggiamento di chi crede alla forza elettrica del proprio pensiero, del proprio gesto creativo»⁶.

Proponendo, sulla scia degli studi dello psichiatra scozzese Ronald Laing, una sorta di percorso parallelo tra esperienza della follia ed esperienza artistica, Bonito Oliva ridefinisce la posizione dell'artista che, «con un atto di cinismo intenzionale si autoesclude rispetto al mondo, che crede che l'arte sia un atteggiamento metaforico, non reale, non costitutivo di modificazione [...], accettando come il folle, o come lo schizofrenico, o il primitivo, di decentrarsi continuamente attraverso una serie di gesti e di opere che tendono a far perdere una sua definizione».

All'arte, come «spazio della follia intenzionale, e quindi dell'ideologia», si ricollegano per Bonito Oliva il passaggio, da parte di alcuni artisti, «da un discorso onanistico di affermazione dell'Io, all'affermazione del Noi, della Comunità», e la formulazione di una nuova modalità di fruizione, che per il critico, si afferma in termini di «comunità concentrata», in cui «alla triade spersonalizzata opera-mercato-galleria si sostituisce la triade personalizzata soggetto (artista)-spettatore-spazio di fruizione [...]». La comunità concentrata è lo spettatore che riesce a far cadere il momento diacronico rispetto all'opera che si svolge, e a stabilire una sincronia ideologica – non emotiva – in cui, quello che conta, non è l'occasione del gesto, ma la possibilità da parte dell'artista di affermare la propria presenza e, da parte dello spettatore [...], di stabilire il giusto movimento e la giusta presenza dell'arte, del pensiero, della fantasia». Nell'ottica di «territorio magico» e di «comunità concentrata», ovvero di luoghi e di atteggiamenti

in cui si attua una corrispondenza sincronica, energetica e ideologica, tra artista e spettatore, gli interventi di De Dominicis, Pisani e Kounellis a Schema vengono dunque letti da Bonito Oliva come «tre aspetti di un lavoro unitario, che tende a definire l'arte come spazio della totalità [...], come possibilità di stabilire un movimento prospettico, in cui l'artista attraverso l'opera, e lo spettatore attraverso la fruizione, si muovono verso la totalità».

Se le azioni della triade ospitata a Schema possono valere come prove generali di quanto in seguito proposto dagli stessi alla XXXVI Biennale Internazionale d'Arte di Venezia e alla mostra *Documenta V* di Kassel di quello stesso anno, nell'intervento di Bonito Oliva sono già tracciate, oltre al proprio personale metodo, o modello, di comportamento critico, le premesse dei progetti cui egli stava allora lavorando, tra cui la rassegna proposta nell'ambito della Biennale di Venezia dell'estate con gli *Incontri Internazionali d'Arte*. Nella stessa Biennale di Venezia del 1972, mentre il Padiglione Italia presentava una mostra binaria, *Opera o comportamento*, affidata per il primo termine a Francesco

2. J. Kounellis, Senza titolo, performance, Galleria Schema, maggio 1972 (foto: Archivio A. Moretti - Galleria Schema, Carmignano, Prato)



Arcangeli e per il secondo a Renato Barilli, Bonito Oliva proponeva la rassegna *Pérsone* 2 che includeva, oltre agli stessi De Dominicis, Kounellis e Pisani, alcuni dei protagonisti della storia di Schema di quegli anni, come Vito Acconci, John Baldessari, Giuseppe Chiari, Terry Fox, Dan Graham e Dennis Oppenheim. «I gesti si susseguono, ognuno praticato nella durata effimera di un giorno soltanto. Mediante un evento che non è produzione di oggetti paralizzanti nella propria fissità formale, ma comportamento teso a modificare e a riportare, utilizzando la scena, il gesto a una frontalità ravvicinata allo spettatore»⁷.

Della compagine invitata da Barilli alla Biennale, facevano parte Vasco Bendini, Luciano Fabro, Mario Merz, Germano Olivetto, Franco Vaccari, e Gino De Dominicis con l'opera *2ª Soluzione d'Immortalità* (*L'Universo è Immobile*), che suscitò scandalo e polemiche. Contemporaneamente, tutti e tre gli artisti protagonisti del primo ciclo di incontri di Schema partecipano nel 1972 a *Documenta V* a Kassel, curata da Harald Szeemann: Gino De Dominicis con *Tentativo di Volo* e *Quadrati-Cerchi* (entrambi del 1969, dalla *Videogalerie* di Gerry Schum, Düsseldorf), nella sezione *Film Dia Video*, complementare alla sezione *Individuelle Mythologien: Selbstgestaltung/Performances/Activities/Changes* dove compare anche Vettor Pisani, con *Lo Scorrevole*: una *performance* in cui una donna nuda con un collare si muoveva lungo un cavo d'acciaio in una sala. Jannis Kounellis è presente, invece, nella sezione *Prozesse* con *Da inventare sul posto*: azione in cui una ballerina classica faceva la sua apparizione sulle note suonate da un violinista in uno spazio dove era esposta una partitura dipinta.

Il 26 marzo 1973 ha luogo a Schema un secondo ciclo di incontri, con gli eventi, questa volta, concentrati in una serata unica, che vede di nuovo la partecipazione di Achille Bonito Oliva in veste di curatore, in collaborazione con la Facoltà di Architettura di Firenze e, in particolare, con il corso di Eugenio Battisti, «scheggia di genialità sfuggita a qualsiasi logica collettiva e sviluppatasi, nomade e un po' esule negli Stati Uniti, orfano di maestri e privo di eredi»⁸. Questo *Seminario attivo sulle avanguardie artistiche* ha inizio con una serie di azioni dell'artista Fluxus Giuseppe Chiari (ricordate con il titolo *Suonare la stanza*) (fig. 3), che scaglia una bottiglia sul pavimento riducendola in pezzi, invita uno spettatore a togliersi la giacca, l'intero auditorio a soffiare tra i capelli di una donna, a guardare verso lo spigolo della stanza e poi fuori dalla finestra per cogliere le varia-

zioni di luce; spezza un foglio di carta o, semplicemente parla al pubblico per dimostrare, come in uno dei suoi noti *statements* poi esposto a Schema nel 1974, che TUTTE LE OPERE SONO OPERE.

Come sottolinea prontamente Bonito Oliva, «il lavoro di Chiari non tende più all'espressività, alla 'rappresentazione', ma tende alla 'presentazione'. [...] Quello che è importante è non tanto che Chiari dimostri il proprio valore artistico, esibendosi con voi in un gesto che vi tocchi a livello emotivo, ma direi, egli lavora oggi a colpire i vostri strati corticali, la parte dell'intelligenza, la memoria culturale»⁹. Mentre in sala si anima il dibattito, suscitando un frenetico botta e risposta tra il pubblico, Eugenio Battisti, Bonito Oliva e Chiari, l'artista Ketty La Rocca prende la parola, reclamando l'attenzione di Chiari: «5 febbraio 1916. Hugo Ball riferisce: il locale era strapieno. Molti non poterono trovare posto»¹⁰. Con la lettura ad alta voce di questa frase, che descrive la serata d'apertura del Cabaret Voltaire a Zurigo, La Rocca ricollega l'evento ai temi proposti come filo conduttore del seminario (Il dadaismo come esperienza totale / Il comportamento nell'arte contemporanea) riattualizzandoli, come sottolinea ancora Bonito Oliva, nella situazione vissuta a Schema, ma soprattutto «forzando – con il suo 'pezzo' fuori programma – la paralisi ineluttabile dello spettatore».

Il successivo intervento, di Gino De Dominicis, si articola in due parti: la prima, affidata al fisico sperimentale Franco Rustichelli, si configura come la dimostrazione scientifica, spiegata attraverso rappresentazioni grafiche, della possibilità per l'uomo di raggiungere l'immortalità fisica. La seconda parte, introdotta dall'esibizione di De Dominicis in una serie di palleggi, è la lettura da parte dell'artista di un suo testo, che egli svolge ripetutamente ad alta voce, elegantemente vestito di nero. La scenografia in cui l'artista legge è costituita, alle sue spalle, dall'immagine stampata su un telo di una sorta di Belvedere con Marina mentre, davanti a lui, da una scrivania su cui sono esposti ordinatamente alcuni ritratti fotografici. Si tratta di quattro fotografie (due ritraggono lo stesso uomo in età diverse, mentre le altre sono due foto identiche di una giovane donna), già pubblicate nel catalogo di *Documenta V* accanto ad alcune elaborazioni grafiche (*Immortalità*, 1971) e a un suo scritto datato 1969-72. Le sole fotografie saranno rieste nella mostra-libro *Eros. Ghenos. Thanatos* curata da Alberto Boatto nel 1974 alla galleria De' Foscherari a Bologna. «Brano che ho scritto per Schema nel novembre 1972. Sul problema della bellezza.

La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)

3. G. Chiari, Suonare la stanza, intervento ai Seminari attivi sulle avanguardie artistiche, Galleria Schema, 26 marzo 1973 (foto: Archivio A. Moretti - Galleria Schema, Carmignano (Prato))

Premetto che anziché 'Storia della bellezza', la chiamerei 'Storia delle persone vive e vicine che hanno la possibilità di giudicare le persone morte e lontane'. Normalmente una persona è considerata bella solo se guarda molto attentamente la persona che la deve giudicare. Una persona fisicamente immortale può fare a meno di guardare attentamente. La bellezza è utile solo a chi corre perché fa sembrare il viaggio più lungo. Se un bambino è triste significa che ha dei genitori giovani e belli perché hanno creduto al giudizio di una persona vecchia che correva. La bellezza non sembra pericolosa perché è spazialmente e temporalmente poco estesa. Sicuramente una persona bella morta è nelle fotografie meno imprevedibile di una persona brutta viva. Quando una persona dice 'quella persona è bella', vuol dire che ha bisogno dei suoi antenati. Vedere bella una persona significa attribuirle delle complicazioni temporali. L'animale è bello solo quando non fa l'animale. Una pianta è bella quando ci copre la vista di un'altra pianta. Con poco tempo e molto spazio a disposizione è preferibile viaggiare poco, ma in compagnia di una persona bella che, data la somiglianza ai propri genitori, dà l'impressione di aver viaggiato molto. Quando una persona balla, è bella se è bella la musica; ma la musica

è bella anche se la persona che balla sta per morire»¹¹.

Mentre nel primo intervento, quello con Rustichelli, Bonito Oliva sottolinea prontamente «l'esigenza di De Dominicis di dare obiettivamente dei fondamenti scientifici, razionali, oggettivi a questo suo problema, che non vuole che resti una sorta di rappresentazione immaginifica, perché l'arte deve contribuire alle ipotesi attraverso delle proposte reali», nel secondo il critico rintraccia «la possibilità di leggere il problema della bellezza come sistema di potere rispetto al problema della morte e dell'immortalità. Evidentemente, nel momento in cui De Dominicis sostiene questo tipo di atteggiamento, smaschera la giustificazione del mito della bellezza in rapporto, invece, al problema fondamentale di tipo biologico, della perdita della vita, l'entropia, l'annullamento, la dissoluzione». La presenza di Bonito Oliva, soprattutto in questo secondo incontro, riveste un ruolo fondamentale, presentando e accompagnando, coadiuvato dalle precisazioni «didattiche» di Battisti, le azioni degli artisti con interventi attenti che si costituiscono come tentativi di amplificazione, in uno spazio, quello della galleria, affollato di studenti e di giovani artisti, che si propone come territorio di attivazione, di sollecitazione e di esperienza. «Il fatto interessante che sta avvenendo, in questa sera di spettacolo, intenzionalmente organizzata come spettacolo – dichiara in chiusura Battisti – è il tentativo di far immettere in quello che è un discorso di carattere estetico, una quantità di elementi che prima erano praticamente espulsi dal discorso. Con Chiari abbiamo visto il comportamento, adesso discorsi che sono tra la filosofia la scienza ed altro, proprio per avere questa collaborazione di elementi. Bisogna interpretare questa sera come una specie di tentativo di convogliare una serie di elementi in un'esperienza che, in un certo senso, è un'esperienza che si potrebbe dire gratuita, teatrale, preparata appositamente, come dicono gli amici, proprio per creare una specie di 'spazio magico' in cui questi discorsi rientrano. Non si tratta di giudicare effettivamente l'efficacia di questo tipo di discorsi, quanto i modi in cui sono proposti, e il simbolismo o l'ambito a cui questi discorsi si possono riallacciare. Ed è utilissimo che vengano questi interventi, perché è una provocazione per immettere altri tipi di discorso»¹².

L'apertura di Schema in direzione comportamentale, nella quale si inserisce anche la rappresentazione, il 7 novembre 1972, de *La donna stanca incontra il Sole*, della compagnia teatrale *Il Carrozzone* di Federico Tiezzi, Sandro Lombardi e Marion D'Amburgo, si estende tra il

La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)

4. V. Acconci, *Ballroom, performance*, Galleria Schema, 3 novembre 1973 (foto: Archivio A. Moretti - Galleria Schema, Carmignano, Prato)

1973 ed il 1974 ad alcune esperienze riconducibili a matrici diverse, ma anch'esse in una qualche misura «teatrali». Nel dicembre del 1973 Schema accoglie infatti una schiera di artisti, già tra i protagonisti a Roma della mostra *Mappa 72* (curata l'anno precedente da Bonito Oliva presso il Centro di Informazione Alternativa di Palazzo Taverna, all'interno degli *Incontri Internazionali d'Arte*), che si avvicendano in galleria per una settimana, uno al giorno: si tratta di Cesare Tacchi, Ferruccio De Filippi, Luigi Ontani, Franco Gozzano, Sandro Chia ed Eliseo Mattiacci, che con la *performance Sostituirsi con una parte dell'artista*, coinvolge il pubblico in una sorta di «esperienza fisiologica» allargata, servendosi di un calco d'argento del proprio volto e di uno specchio. Con le stesse modalità, nel gennaio del 1974, Schema accoglie e dà voce alla creatività di alcuni giovani artisti attivi a Firenze e gravitanti intorno alla galleria, tra cui, oltre a Carlo Bertocci, Alberto Pirelli ed Enzo Stella con installazioni, Andrea Daninos che si cimenta in una lunga e complessa azione. Contemporaneamente, grazie alla fitta rete di contatti con gallerie di rilievo, tra cui la galleria di Ileana Sonnabend a Parigi e New York, le gallerie Toselli e Diagramma di Luciano Inga Pin a Milano, l'Attico a Roma, Sperone a Torino e, a Firenze, con il centro di produzione e distribuzione video di Maria Gloria Bicocchi art/tapes/22 (che con Schema condividerà fino al 1975 un fitto scambio di presenze), la galleria

si apre ufficialmente alle esperienze internazionali di Body Art.

Inaugura questo nuovo ciclo l'artista americano Vito Acconci, che il 3 novembre 1973 interviene sul salone al primo piano di via della Vigna Nuova trasformandolo in una sala da ballo, con l'installazione di tavolini bianchi e sedie disposti in circolo, illuminate da luci a spot. Mentre al centro della sala un registratore riproduce la struggente *Anniversary Song* di Al Jolson, ai lati opposti della stessa due *speakers* diffondono la voce dell'artista che riferisce un discorso interiore: «*Left speaker*: Words dancing round in my head: possibilities, worries, hopes, fears. *Right speaker*: Walk them off, settle them down. Put them down here and walk around them. *L*: Shuffle them, shuffle around. *R*: Something to step into, to step out of. Something that goads me on, like a song in the back of my mind. *L*: Something I can fall back on, like someone's arms waiting for me. *R*: I'd be thinking of you, Nancy. *L*: It would be as if you were in my arms. *R*: As if we were dancing together. *L*: They'd see us here, Nancy. They'd see how close we were, how tightly we held each other. *R*: We'd be showing off: proving our relationship, making it public. *L*: Some of them know you: they'd see you here in this room. It wouldn't matter how far away from me you are standing. It would be as if we were in time with each other»¹³. Rischiato a tratti dalle torce tenute in mano dal pubblico, Acconci si muove

La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)

dentro e fuori dal cerchio ad occhi chiusi, gesticolando e canticchiando per tutta la durata dell'azione che è commisurata a quella del sonoro. L'intromissione nella *pièce* di una ragazza americana – così ricorda l'artista – che abbandona il ruolo di testimone per baciarlo, sconvolge il canovaccio d'azione dell'artista trasformando *Ballroom* (fig. 4) nella sua ultima *performance* pubblica.

Grazie alla collaborazione con la galleria Diagramma di Luciano Inga Pin, con il quale già nel 1973 Moretti aveva preso accordi anche per una mostra di Gina Pane, mai realizzata¹⁴, nel 1974 arriva a Schema l'artista svizzero Urs Lüthi, con una lunga e intensa *performance* intitolata *The Lonely Saxophone* (fig. 5). Dentro uno spot di luce, davanti al pubblico in penombra (tra cui la moglie Elke, *alter ego* femminile di Lüthi da lui spesso coinvolta nei suoi lavori) l'artista improvvisa l'esecuzione di un brano musicale col sassofono, intervallata da brevi pause in una scenografia solitaria e malinconica. Lontano dalla scena, ma parte integrante della *performance*, un doppio ritratto fotografico, che mostra l'artista narcisisticamente in posa mentre imbraccia lo stesso sassofono, riporta l'azione al passato, proiettandola contemporaneamente al futuro (la stessa foto sarà esposta a Schema nel 1987 alla mostra *Conceptual Languages*). Nel ritratto confluiscono anche le ricerche condotte da Arnulf

Rainer (negli anni Sessanta esponente del *Wiener Aktionismus*) impegnato, a partire dal 1968, con la serie delle *Face Farces*: registrazioni fotografiche del proprio volto, in atteggiamenti di alterazione, realizzate in automatico in una cabina per le foto di una stazione di Vienna (poi anche con l'aiuto di fotografi professionisti) su cui, in ultima fase, l'artista interviene attraverso la pittura, deformandole ulteriormente ed enfatizzando la loro carica espressiva. A queste opere, alcune delle quali esposte a Schema nella personale dedicata all'artista nell'aprile del 1974, si ricollegano i film e i video realizzati dall'artista sin dai primi anni Settanta, anch'essi incentrati sull'auto-osservazione *in fieri* «di quelle riserve di forze sconosciute che sono considerate psicotipiche»¹⁵, tra cui quelli realizzati per art/tapes/22.

Alla presenza «laterale» di Rainer, *body artist* che non ha mai realizzato azioni in pubblico, possono essere affiancate quella di Giuseppe Penone – che, a partire da *Svolgere la propria pelle* (1970), lavora ad una sorta di geografia auratica del proprio corpo – presente a Schema nel 1974 con un'installazione di proiezioni e *frottages* del proprio occhio – e quella di John Baldessari, che nel maggio 1973 tiene a Schema la sua prima mostra personale in Italia. Baldessari, i cui lavori in questa fase si costituiscono principalmente come riflessioni sulla pittura e

5. U. Lüthi, *The Lonely Saxophone*, performance, Galleria Schema, 19 ottobre 1974 (foto: Archivio A. Moretti - Galleria Schema, Carmignano, Prato)



La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)

sul problema della rappresentazione, affrontato sia sul piano visivo sia su quello del linguaggio, espone a Firenze *Blowing Smoke to Catch a Cloud (Clouds Different/Visual Comparison (With Mirror)*, 1973, una sequenza fotografica in cui il fumo soffiato dall'artista, inquadrato di spalle, si trasforma nell'immagine di una nuvola che appare e si dissolve nel riquadro di uno specchio, e *The Mondrian Story (Version III)*, March 1973, composta da due fotografie a colori su carta accompagnate, come descrizione, da un breve aneddoto dattiloscritto su Mondrian: «Mondrian once made a gest about taking walks and having his pants stained green from the reflection of grass»¹⁶.

Performance, musica e installazione si mescolano nel lavoro di Terry Fox (fig. 6), che nel 1975 presenta a Schema una *performance* incentrata sull'immagine del Labirinto di Chartres, come scrive l'artista in una lettera a Moretti: «Dear Moretti, here a send you an 'explanation' of the 'works from the labyrinth'. [...] As I have said in my text, my interest is not with labyrinths in general, but with the Labyrinth in Chartres in particular. This interest stems from seeing the labyrinth (on a particularly receptive

day for me) and being overwhelmed by it. In a corner of the church near the labyrinth I also discovered a heavy grey curtain suspended from a pole, that concealed workers tools and ladders. These two things, the labyrinth and the curtain, combined in my mind and so provoke the work I described in the following. [...] I am bringing some of the objects mentioned, including the plaster labyrinth, the apple with my eye tooth imbedded in it, the phial of blood, the photos blowups of these objects in play on the labyrinth [...]. I am also bringing some musical instruments with me»¹⁷. Sarà l'unico caso in cui le vestigia di un'azione restano esposte in galleria sottoforma di installazione mentre, all'opposto, con *Theme for A Major Hit (It Ain't What You Make, It's What Makes You Do It)* di Dennis Oppenheim (fig. 7), l'installazione della marionetta a motore (il cui volto riproduceva quello dell'artista) danzante sul sottofondo di una fragorosa ballata, si trasformerà in una sorta di disturbante *performance* meccanica continuata.

«Dear Alberto Moretti, I am very sorry that my letter is so late. I hope not too late. I would like to come to Florence during the last week in May or

6. T. Fox, *Works from the Labyrinth*, *performance e installazione*, Galleria Schema, dal 12 aprile 1975 (foto: Archivio A. Moretti - Galleria Schema, Carmignano, Prato)



La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)

7. D. Oppenheim, Theme for A Major Hit (It Ain't What You Make, It's What Makes You Do It), 1975, *installazione*, Galleria Schema, dal 1 febbraio 1975 (foto: Archivio A. Moretti - Galleria Schema, Carmignano, Prato)



the first of June to do a piece in the garden. [...] I am looking forward to being in Florence for a week or two and hope that we can work together. Will there be enough of an audience at that time. The piece, by the way will be at night. New York in spring is almost beautiful. I'm sure it is beautiful there. I am sending a photograph from a recent piece performed in New York and Rome titled 'Funnel' 1974. I know it is too late for your book. Best, Joan Jonas»¹⁸. Come annunciato dalla lettera a Moretti, Joan Jonas arriva a Schema nel giugno del 1974, con un progetto di *performance* all'aperto per il giardino inglese di casa Cesaroni Venanzi, che ha luogo con il coinvolgimento di al-

cuni attori reclutati per l'occasione. Scandita da una registrazione sonora delle campane di Santo Spirito e accompagnata dal suono emesso dai grandi strumenti di carta bianca a foggia di imbuto, realizzati dall'artista stessa, in *Crepuscolo* (fig. 8) Jonas appare come una sacerdotessa o una maga che evoca dalla terra forze mitiche e ancestrali, attraverso un misterioso rituale che si conclude con il ritrovamento di un altrettanto misterioso tesoro. Per l'artista americana, impegnata quell'anno a Firenze con Schema e con *art/tapes/22* (con cui registra la *videoperformance* *Merlo*, anch'essa eseguita all'aperto nella zona archeologica di Artimino, a Carmignano), si tratta della quarta

8. J. Jonas, *Crepuscolo*, *performance*, giardino Cesaroni Venanzi, Firenze, 11 giugno 1974 (foto: Archivio A. Moretti - Galleria Schema, Carmignano, Prato)



La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)



9. Ch. Burden, *The Oracle*, performance alla Galleria Schema, 14 maggio 1975 (foto: Archivio A. Moretti - Galleria Schema, Carmignano, Prato)

apparizione in Italia dopo le partecipazioni nel 1972 al *Festival di Musica e Danza*, organizzato a Roma dalla galleria L'Attico, nel 1973 alla galleria Toselli a Milano e, nel 1974, sempre a Roma, alla rassegna *Contemporanea*.

All'insegna del mistero si svolge anche *The Oracle* (Fig. 9), l'azione che Chris Burden, a pochi giorni di distanza da una sua performance alla galleria Alessandra Castelli a Milano, intitolata *La Chiarificazione*, realizza a Schema la sera del 14 maggio 1975. «The performance was scheduled to begin at 9.30 in the evening. The first 35 people to arrive were let into the gallery and the door was locked. The gallery was dark except for one spotlight defining a circular area in front of one of three large windows. In front of each window hung a scrim that extended from ceiling to floor and obscured the window from view. The audience was asked to sit on the floor facing the windows and behind the spotlight area»¹⁹. Dietro la tenda, pericolosamente in bilico sulla grande finestra al centro della sala,

appare l'ombra scultorea dell'artista che racconta un sogno. Alla fine del racconto l'ombra scompare, e il pubblico di «eletti» che a Schema ha potuto presenziare alla declamazione dell'oscuro oracolo è invitato a lasciare la stanza.

Parte della documentazione prodotta dalla galleria in questi anni di ricognizione dapprima sul comportamento e, in seguito, specificatamente intorno al «corpo come linguaggio»²⁰ – citando il libro di Lea Vergine uscito nel 1974, che nella sua precoce «diagnosi» in presa diretta includeva tra gli artisti trattati molti tra quelli sino ad ora menzionati – è stata pubblicata nel maggio 1973 nel primo numero di «Schema informazione», sotto forma di immagini e di testi. Altro materiale è stato parzialmente «archiviato» nel secondo numero del bollettino della galleria, dedicato al progetto *Returned to Sender*, accanto al materiale documentario prodotto (testi, musiche, diagrammi, scorie, libri, diapositive, note, fotografie, riviste, videotapes, multipli, progetti, statements, film e idee), raccolto dalla galleria o inviato alla stessa dagli oltre 240 artisti invitati all'iniziativa.

Per la sua particolare strutturazione, ma anche per la dominante componente mentalistica e demistificante, un evento a sé stante è da considerarsi quello realizzato a Schema da Allan Kaprow nel dicembre 1975, che coinvolge per diversi giorni alcuni studenti dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, istruiti dall'artista stesso. *Useful Fictions* – questo il titolo del lavoro al quale Schema dedica lo stesso anno un'apposita pubblicazione²¹ – si articola in una serie di eventi che, dal programma inviato da Kaprow a Moretti prevedevano quanto segue: «1 Seven or nine people to participate. Including myself as participant, that means 4 or 5 couples (maximum 12 persons). 2 Translation of the texts into Italian; photocopies for the participants. 3 An informal place for a 2-hours preliminary meeting with the participants, to discuss the logistic of the Activity. 4 A two-day period to carry out the plan (it can be done in 1 day, but it's more flexible if there are 2 days) 5 An informal place to meet after the Activity to discuss together (for 2-3 hours) our experiences. All of this is naturally only for the participants and so no spectator is invited. [...] If you wish to show the past-ups at the Gallery and also have a public reception there, that can be either late afternoon on Sunday, Dec. 14 or on Wednesday 17 of December. [...] 6 Places: the hills of Fiesole, or any building in the town with 5 or 6 floors... as the participants wish... No problem here. (Each couple performs the program privately). 7 One portable tape recorder for each couple. These should be borrowed

La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)

whenever possibile. And we should have enough tape for about 5 hours of recording for each couple. (Cassettes are the easiest way [...]) and these will be useful documents for the future [...]»²². La prima fase di lavoro, realizzata a Firenze sulle rampe nella zona tra San Niccolò e Piazzale Michelangelo (fig. 10), è affidata ad alcuni gruppi di coppie che, seguendo le indicazioni dell'artista, percorrono ripetutamente le rampe in salita e in discesa. Ogni persona tiene tra le mani uno specchio, che riflette l'altro alle sue spalle – per cui il movimento si trasforma a tratti in una reciproca imitazione – e porta addosso un registratore che memorizza i racconti fatti da ognuno durante il percorso. Scandito da discussioni in galleria tra i partecipanti e l'artista sull'esperienza realizzata, e dalla rielaborazione dei racconti, l'evento, documentato da fotografie conservate nell'Archivio di Schema, si conclude con una presentazione finale al pubblico.

Anche se altre azioni sarebbero seguite, come la pittoresca *Annunciazione* (o *Ladro d'Albergo*), realizzata da Lapo Binazzi nel 1976, o la fragile *Madonna di monete e cereali*, eseguita da Anna Valeria Borsari in Piazza Signoria nel 1978, con l'happening diffuso di Allan Kaprow l'intensa stagione di Schema tra comportamento, Body Art e performance, può dirsi conclusa. Il 1976,

che si apre in galleria con *Dialectical Materialism*, terza mostra a Schema del gruppo anglo-americano *Art and Language*, vede concludersi anche il ciclo dei seminari, con il *Seminario attivo sull'arte contemporanea* scandito da una lunga serie di presentazioni di libri e riviste (tra cui *L'arte e la Città* di Ermanno Migliorini; *La linea analitica dell'arte moderna* di Filiberto Menna; il primo numero della rivista «Comunicazioni», presentata da Eugenio Battisti ed Ermanno Migliorini) e di incontri dedicati all'architettura (con *Cavart*), alla musica (con Gianni Emilio Simonetti), al rapporto arte-architettura-urbanistica (con Lara Vinca Masini e Alessandro Vezzosi), tra i quali si inserisce l'intervento di *Poesia Sonora*, di Luciano Caruso e Laura Marcheschi, eseguito da Maria Kelly e Renato Miracco. Lo stesso ritorno di Achille Bonito Oliva in galleria, per la presentazione della collana *Con Arte*, pubblicata a Modena da Emilio Mazzoli, avverrà nel 1980 in un clima profondamente mutato.

Schema chiuderà la notte del 31 dicembre 1994, con la performance *Il Rovescio della Medaglia - Atto II* dell'artista milanese Liliana Moro. Con in sottofondo le musiche di *Marc and The Mambas*, tratte dall'album *Torment and Toreros*, il critico Pier Luigi Tazzi seminudo e l'attrice Giovanna Luè, avvolta in un'effi-

10. A. Kaprow, *Useful Fictions*, happening realizzato da Kurt Kubli e Omar Cresti a Piazzale Michelangelo, Firenze, dicembre 1975 (foto: Archivio A. Moretti - Galleria Schema, Carmignano, Prato)



La galleria Schema a Firenze. Azioni e comunicazioni (1972-1976)

mera spirale di gomma spugna, siedono immobili, uno di fronte all'altra, ognuno con una torcia rossa in mano, sull'alto traliccio che attraversa la galleria, per un'ultima volta gremita di pubblico.

Desdemona Ventroni
Tecnologie e Management per i Beni Culturali
IMT Alti Studi, Lucca

NOTE

1. L'opera che Dan Graham ha esposto a Schema, in una mostra personale nell'aprile del 1973, è pubblicata sul primo numero del bollettino «Schema informazione», Firenze, maggio 1973, p.n.n.

2. P. L. Tazzi, *L'isola Firenze*, in «Flash Art», 136, dicembre 1986-gennaio 1987, p. 31.

3. A. Bonito Oliva, da *Il territorio magico*, registrazione della presentazione del libro alla Galleria Schema, Firenze, maggio 1972. Archivio Alberto Moretti – Galleria Schema, Carmignano, Prato.

4. A. Bonito Oliva, *Scritto di Chiarificazione ideologica e politica*, in «Schema informazione», Firenze, maggio 1973, p.n.n. Si tratta del testo di inquadramento critico-teorico della presentazione del 1972 e del seminario del 1973.

5. Bonito Oliva, da *Il territorio magico*, cit.

6. *Ibid.*

7. A. Bonito Oliva, in XXXVI *Esposizione Internazionale d'Arte-Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, 1972, p. 35.

8. L. Vergine, *Eugenio Battisti, una scheggia di genialità sfuggita alla routine*, intervento al Convegno *Eugenio Battisti e il contemporaneo*, dicembre 1992, poi in L. Vergine, *Ininterrotti transiti*, Milano, 2001, p. 329.

9. A. Bonito Oliva, intervento tratto dalla registrazione del *Seminario attivo sulle avanguardie artistiche*, Galleria Schema, Firenze, 26 marzo 1973. Archivio Alberto Moretti – Galleria Schema, Carmignano, Prato.

10. K. La Rocca, *ibid.*

11. G. De Dominicis, *ibid.*

12. E. Battisti, *ibid.*

13. V. Acconci, da *Ballroom: Audiotape for center circle. Continuous loop. Two speakers, at opposite sides of the 'dance floor': my voice drifts from speaker to speaker*, traccia dattiloscritta dell'azione eseguita alla Galleria Schema, Firenze, 3 novembre 1973, pp. 1-10. Archivio Alberto Moretti – Galleria Schema, Carmignano, Prato.

14. «Caro Alberto, tanti auguri per la Dorothea – vorrei tanto scendere, ma sono qui solo in galleria e il sabato c'è, fortunatamente, sempre qualcuno che viene. Se hai tempo guarda i lavori di Zvi Goldstein – ho fatto adesso la mostra – sono molto interessanti. Sappimi poi dire quando cadono le mostre della Pane e di Luthi – (su Flash Art ho segnalato anche la tua galleria per la pubblicità – di Luthi). Per questa stagione o, naturalmente, entro il '73». Lettera di Luciano Inga Pin ad Alberto Moretti, n.d. (1973). Archivio Alberto Moretti – Galleria Schema, Carmignano, Prato.

15. A. Rainer, *Faces Farces*, 1971, in P. Weiermair (a cura di), *Arnulf Rainer. Retrospectiva 1948-2000*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria d'arte moderna, 2001), Torino, 2001, p. 58.

16. C. Shlatter (a cura di), *John Baldessari*, in C. Shlatter (a cura di), *Art Conceptuel/Formes Conceptuelles*, catalogo della mostra, (Paris, Galerie 1900-2000) Paris, 1990.

17. Da T. Fox, lettera ad Alberto Moretti, n.d. (1974). Archivio Alberto Moretti – Galleria Schema, Carmignano, Prato.

18. Da J. Jonas lettera ad Alberto Moretti, 17 aprile 1974. Archivio Alberto Moretti – Galleria Schema, Carmignano, Prato.

19. Da C. Burden, *The Oracle*, 1975, copia dattiloscritta della *performance* eseguita dall'artista alla Galleria Schema il 14 maggio 1975, Archivio Alberto Moretti – Galleria Schema, Carmignano, Prato. L'originale autografo, assieme a una sequenza di tre fotografie dell'azione a Schema, è pubblicato in C. Shlatter (a cura di), *Art Conceptuel/Formes Conceptuelles*, cit., pp. 171-174.

20. L. Vergine, *Il corpo come linguaggio. La Body art e storie simili*, Milano, 1974.

21. A. Kaprow, *Useful Fictions*, Firenze, 1975.

22. Da A. Kaprow, *Lettera ad Alberto Moretti*, s.d. [1975], Archivio Alberto Moretti – Galleria Schema, Carmignano, Prato.