

La fotografia in Giuseppe Chiari, tra documentazione e opera autonoma

Abstract

Giuseppe Chiari progressively included photography in his artistic armamentarium, both in function of an explicit performative dimension and in relation to a peculiar conceptual declination of his work. From the wealth of this documentation, a number of series related to *Che cos'è l'arte* (1975) and *Gesti sul piano* (1972-1977) have emerged, whose comparison shows the photographers' peculiar way of observing – more focused on the isolated interpreter or more environmental and contextual – and the conditioning of these visual sources in the subsequent reception of the work and therefore in its historicization.

Keywords

CHIARI, GIUSEPPE; MUSICAL PERFORMANCE; PERFORMANCE ART; COLOMBO, GIORGIO; LELLI, SILVIA; MAJONI, LUCIANA; MELOTTI, GIANNI; MASOTTI, ROBERTO

Nelle pagine che seguono si considera in che modo la fotografia sia intesa da Giuseppe Chiari (1926-2007) tra anni Sessanta e Settanta, in concomitanza con l'emergere della sua produzione prettamente performativa, e in che misura il confronto – qui proposto per la prima volta – tra diverse testimonianze fotografiche, di professionisti e non, contribuisca a gettare luce sulle sue azioni dal vivo. La fotografia è in questo caso prevalentemente un documento per ricostruire opere che non è più possibile osservare direttamente, ma l'inevitabile parzialità della fonte pone interrogativi circa lo sguardo dei fotografi, la pre-conoscenza dell'opera e dell'artista, il punto di osservazione, i modi e gli strumenti di ripresa.

Il dibattito critico attorno al rapporto tra fotografia e performance negli ultimi decenni si è infittito e articolato, tenuto conto da un lato del rischio che la staticità dell'immagine diventi un surrogato che tradisce la vitalità dell'azione, e dall'altro dell'insopprimibile coefficiente

performativo della fotografia ⁻¹, soprattutto se il protagonista è un essere umano. Per la prospettiva qui assunta torna utile la considerazione di Amelia Jones sulla fotografia come una delle mediazioni che tengono in vita la produzione culturale, Performance Art inclusa ⁻², insieme a riprese audiovisive, recensioni, interviste e materiale grafico vario: una mediazione che sebbene rimanga irrimediabilmente incompleta e poco affidabile ⁻³, resta particolarmente diffusa nell'ambito delle arti visive.

In generale, nello sperimentare la dimensione *live* gli artisti modulano anche l'investimento sulla fotografia: dalla semplice documentazione da parte di professionisti che frequentano inaugurazioni e rassegne, alla costruzione di set privati in cui il fotografo è l'unico osservatore, alla ri-proposizione in studio di azioni eseguite in pubblico per fissare con precisione l'identità visiva dell'opera, fino all'assorbimento della performance nell'istantaneità della ripresa fotografica. Il caso più noto e studiato è forse quello di Gina Pane, un'artista che costruisce l'azione a tavolino con i disegni prima di eseguirla davanti al pubblico con un'attenzione strategica al ruolo delle riprese fotografiche, al punto da considerare alcune stampe selezionate come opere autonome, le *Constatations* ⁻⁴.

Tra gli italiani dediti più o meno sistematicamente alle pratiche performative, ci sono artisti come Jannis Kounellis, Fabio Mauri e Giuseppe Penone, che coltivano sodalizi con fotografi d'arte del calibro di Claudio Abate, Elisabetta Catalano e Paolo Mussat Sartor, così come ci sono fotografi di grande sensibilità che seguono *happenings* e manifestazioni artistiche fuori e dentro i luoghi deputati dell'arte, come per esempio Enrico Cattaneo e Giorgio Colombo ⁻⁵. Tale panorama estremamente articolato – e per l'Italia ancora privo di punti fermi storiografici e critici ⁻⁶ – rappresenta la tela di fondo su cui inquadrare l'altrettanto ricco e vario uso della fotografia da parte di Chiari in concomitanza con la sua peculiare pratica performativa, che dalla meditazione sulla lezione di John Cage, a proposito dell'onnicomprensività della musica, approda a esiti discorsivi in dialettica con la ricerca di Joseph Beuys ⁻⁷.

Lo studio ha preso le mosse dall'identificazione dei fotografi (e dalla conseguente esplorazione dei loro archivi) che ne hanno documentato il lavoro: da tale iniziale perlustrazione è emerso l'operato di alcuni giovani che negli anni Settanta – quando l'artista era già noto nell'ambito delle neoavanguardie – lo accompagnano o, semplicemente, dopo averne fotografato l'intervento, gli regalano stampe o provini. Quindi, Chiari – a differenza di Jannis Kounellis o di Vettor Pisani, per esempio – ha collaborazioni circoscritte nel tempo e non esclusive. Pertanto oggi la ricerca si imbatte in intere serie di riprese (spesso inedite) eseguite in sostanziale autonomia dal fotografo e da cui è naturale emergano di volta in volta le peculiarità dell'occhio al lavoro. Infatti, se in generale uno degli aspetti che caratterizzano tale territorio di incontri e collaborazioni è l'emersione dell'autorialità del fotografo, a questa fa da contraltare la tendenza uguale e contraria di Chiari che non di rado reimpiega tali fotografie di concerti e azioni in proprie composizioni su carta destinate al collezionismo; oppure in serie fotografiche autonome, in cui la paternità delle riprese viene

annullata, secondo una modalità molto diffusa in ambito Fluxus⁻⁸. Una simile pratica appropriazionistica *avant la lettre* entra in risonanza con la peculiare “autorialità debole” di Chiari, da Tommaso Trini interpretata in termini di “maternità”⁻⁹, con riferimento alle linee di tensione anti-patriarcali che attraversano la cultura del momento, a partire dalle aperture di Chiari verso una dimensione dialogica e antigerarchica tanto nella composizione musicale quanto negli interventi performativi.

Improvvisazioni musicali e *happenings* sonori, 1964-1969

Negli anni Settanta la pratica performativa di Chiari si innesta sull'esecuzione in prima persona delle proprie composizioni musicali, risalente al decennio precedente. Nonostante autorevoli posizioni critiche, come quella di Peggy Phelan, che intendono la performance come pura esecuzione⁻¹⁰, infatti, l'attività performativa di Chiari si basa su spartiti – in alcuni casi partiture verbali o istruzioni – che di volta in volta vengono interpretati dall'autore o da altri esecutori a cui negli anni ha delegato la presenza *live*. Chiari quindi matura una consapevolezza visiva da esecutore dall'inizio degli anni Sessanta, sulla scia degli strumenti preparati e degli oggetti sonori cageani. Se ne trova traccia nei provini a contatto e stampe inedite conservate nell'archivio di Claudio Abate e risalenti a un concerto romano, probabilmente quello del 1964 con Frederic Rzewski. Le immagini restituiscono l'atmosfera di una sala da musica, con il pubblico separato dai musicisti – rigorosamente in giacca e cravatta – impegnati sul palco a produrre suoni sia con strumenti tradizionali sia con dispositivi meno convenzionali come giocattoli elettrici⁻¹¹.

Nel 1969, invece, l'artista fiorentino partecipa a due importanti manifestazioni in cui la musica è integrata nel contesto delle ricerche visive: *Al di là della pittura* a San Benedetto del Tronto e *Campo urbano* a Como. Nel primo caso, le fotografie di Paolo Mussat Sartor testimoniano la riduzione della distanza tra pubblico ed esecutori: il primo circonda come un abbraccio i secondi, i quali, l'uno dopo l'altro, eseguono i propri pezzi all'interno di una *session* collettiva che rimanda alla tradizione jazzistica (Chiari propone *Metodo per chitarra*, mentre Franca Sacchi è impegnata in *Solo per megafono*)⁻¹². Nel catalogo di *Al di là della pittura* Chiari ricorda:

—
lo scrivevo nel '65 “fate musica che non possa venire incisa che non possa essere considerata in nessun modo radiofonica”. La musica gestuale era musica così. Negava l'ascolto puro, a occhi chiusi, al buio. E fu subito detto che non era musica [...] Non ci sono ragioni positive per le quali si compie un'azione artistica, ci sono solo ragioni negative. Sia che si lavori solo col generatore di onde sinusoidali – o alla trasformazione semantica di uno strumento – o al *collage* di musiche artificiali – o alla fonografia (il registrare la realtà, il corrispondente in campo auditivo dell'arte fotografica) – in ogni caso si va avanti. Rinunciando al commercio. Del già conosciuto e accettato. E questo basta⁻¹³.

—

Nell'analogia tra la registrazione fotografica e quella sonora della realtà si delinea l'idea dell'apparecchio fotografico come 'strumento' da 'suonare' in tanti modi diversi. Tuttavia, non si può fare a meno di notare come il rifiuto teorico della commercializzazione dell'opera musicale non abbia impedito di puntare – qualche anno più tardi – anche sulla fotografia, oltre che sul disegno e sugli strumenti manipolati, per alimentare il mercato del collezionismo.

La separazione tra esecutori e pubblico scompare alcuni mesi dopo – non solo fisicamente ma anche concettualmente – a *Campo urbano* che, come è noto, ha il privilegio di essere documentata, tra gli altri, da Ugo Mulas, attento osservatore non solo dell'interazione reciproca tra i musicisti, ma anche tra questi e il pubblico. La grande cetra a dimensione urbana, costruita tra la piazza e la torre, è solo un elemento di riconoscibilità visiva e non viene realmente suonata: sono tutti gli altri strumenti tradizionali e improvvisati ⁻¹⁴ a produrre i suoni e i rumori della prima esecuzione di *Suonano la città* ⁻¹⁵, caratterizzata da un crescendo amplificato artificialmente. Dopo aver supervisionato la costruzione del set acustico, anche in questo caso Chiari esegue *Metodo per chitarra*.

Tra quelli considerati, questo è forse il caso in cui sono più evidenti le tangenze con l'area Fluxus: una vicinanza che ha soprattutto una portata teorica, sostanziata in una critica al canone musicale e alla gerarchia degli strumenti, ma che non sembra eguagliare né la portata dissacratoria dei concerti Fluxus, né la radicale aleatorietà degli events. Neppure l'interesse per gli 'intermedia' sembra davvero coltivato da Chiari, nonostante la partecipazione alle prime iniziative del Gruppo 70. Alle esperienze maturate in seno a quest'ultimo, semmai, si può ricondurre l'interesse per la comunicazione di massa, nello specifico per il giornale e la televisione, che compaiono come fulcro di alcune azioni ideate nella seconda metà degli anni Sessanta come *Analisi del giornale La Nazione e Happening per la tv*, la cui disamina tuttavia esula dal presente contributo.

Più in generale, in Chiari si nota il riproporsi di un certo iato temporale tra la scrittura di un pezzo e la sua esecuzione *live*. Se le partiture verbali e grafiche prive di qualsiasi riferimento al pentagramma e alla notazione risalgono ai primi anni Sessanta, per l'esecuzione dal vivo di tali composizioni più innovative bisogna infatti attendere la fine del decennio o quello seguente, quando il riferimento alla musica è per lo più una sopravvivenza lessicale nella quale si condensa il duplice obiettivo di sovvertirne la tradizione e, al contempo, polemicamente di integrarsi in essa. Sulla rivista "Techne", già nel 1970, Chiari puntualizza:

—

La mia musica non si può suonare in abito scuro né da seduti né solo su strumenti cosiddetti musicali né si può spiegare trasmettere col pentagramma che non ha la possibilità la capacità in senso geometrico di contenere informazioni di mimica di trasformazione organologica di comportamento psicologico che non ha la possibilità di trasmettere informazioni riferimenti ai rumori ⁻¹⁶.

—

La collaborazione con Giorgio Colombo

Dal 1972, mentre in Italia l'azione *live* da parte degli artisti visivi diventa una pratica consolidata grazie alla circolazione serrata nelle gallerie d'arte, Chiari intercetta in tale contesto un'attenzione alternativa alle convenzioni del diritto d'autore, dei conservatori e dei concerti con pubblico pagante. In questa fase la presenza scenica di Chiari è più nitida, in un certo senso a tutto tondo, anche perché opera individualmente allineandosi alle tendenze più diffuse tra gli artisti visivi e i luoghi che accolgono tali sperimentazioni. Ne sono consapevoli per primi i fotografi, ormai addestrati al panorama delle pratiche performative, che si ingegnano nella scelta di punti di osservazione particolari o nella messa a punto di specifiche modalità di ripresa, come la sequenza fotografica che tende a rimanere più fedele allo svolgimento della performance rispetto alle immagini singole, di solito predilette da chi documenta i concerti e punta a ottenere ritratti particolarmente efficaci.

Ai primi di marzo 1972 ⁻¹⁷, in quella che forse è una delle prime esecuzioni di *Gesti sul piano* da parte di Chiari, Giorgio Colombo fotografa il serrato confronto con la tastiera, nel quale sono impegnate le mani, gli avambracci, la testa, cogliendo il ruolo centrale della chiusura e dell'apertura del coperchio dello strumento, come già nell'esecuzione da parte di David Tudor del celebre *4'33"* di John Cage. L'azione si conclude con Chiari che si allontana progressivamente dal grande pianoforte a coda, spostando indietro lo sgabello su cui rimane seduto fino alla fine ⁻¹⁸. Il fotografo è posizionato alla destra dell'artista e varia soprattutto la distanza di ripresa, tranne che per qualche inquadratura dall'alto in diagonale. È probabile che le fotografie siano state realizzate prima dell'arrivo del pubblico, anche perché nella medesima occasione Colombo fotografa diverse azioni del fiorentino.

Proprio da questa collaborazione sembra emergere la particolare curiosità dell'artista per le potenzialità formalizzanti del dispositivo fotografico. Sempre nel 1972, infatti, Chiari propone a Colombo di effettuare due riprese di *Sonata per chitarra* – in seguito pubblicate da Walter Guadagnini ⁻¹⁹ – con differenti intervalli temporali, secondo un approccio fin qui unico e che potrebbe rientrare nel campo della foto-performance, ancora poco esplorato dagli studi che riguardano il contesto italiano. Meno plausibile è l'ipotesi che l'esperimento sia destinato alla realizzazione di un'opera autonoma volta a visualizzare la variazione degli intervalli temporali in musica nelle modalità proprie della ripresa fotografica, poiché Chiari non sembra aver impiegato tali riprese a titolo personale.

Nella fondamentale antologia di Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio*, a proposito di *Gesti sul piano* l'artista precisa "forse questo è stato un pezzo di gesti... un pezzo per mani, braccia, volto, spalle... e il pianoforte sottolineava solo questi gesti..." ⁻²⁰. Rispetto alla sua più innovativa tendenza a usare il corpo (proprio o altrui) alla stregua di qualunque altro oggetto o strumento, cioè come una sorgente di sonorità, in *Gesti sul piano* – analogamente al già menzionato *Metodo per*

chitarra – lo strumento musicale rimane la principale fonte sonora. Il corpo dell'artista, tuttavia, svolge un ruolo centrale: come Chiari ha affermato nel 1974, “durante gli anni in cui ho eseguito questo pezzo le mani, le braccia, le spalle, il volto, avevano la possibilità di liberarsi” ⁻²¹, costituendo quindi un'esperienza offerta inizialmente agli esecutori e poi vissuta in prima persona.

Proprio *Gesti sul piano* consacra l'artista nel campo delle ricerche d'avanguardia: non a caso l'opera è eseguita in diverse occasioni di cui esistono molteplici testimonianze fotografiche. In alcuni casi Chiari ha usato tali immagini perfino come partitura visiva per gli esecutori: si pensi a quelle pubblicate nel volume *Il metodo per suonare* (1976), riprese dal video dell'artista al pianoforte ⁻²²; oppure alle più tarde riprese – realizzate *ad hoc* in privato – del confronto serrato con la tastiera ⁻²³. Rispetto a tali fotografie con funzione di partitura, tuttavia, l'esecuzione della performance ha un'articolazione più complessa e, tra l'altro, con sostanziali differenze tra il 1972 di cui si è appena detto, e il 1977, considerato più oltre.

Che cos'è l'arte, 1975

Dal 1974 Chiari mette a punto un tipo di azione dal vivo basata sulla parola ⁻²⁴, contigua alle conferenze di Joseph Beuys e praticata in Italia, all'inizio degli anni Settanta, anche da Vincenzo Agnetti, Luca Patella e Ian Wilson. Dopo l'esperienza condotta nell'ambito di *Projekt '74* (a Colonia), il 10 marzo 1975 Chiari interviene alla galleria Multipla di Milano con la conferenza intitolata *Che cos'è l'arte*, i cui contenuti sono solo in parte ipotizzabili sulla scorta del volumetto *Arte* ⁻²⁵ e del videotape registrato da Luciano Giaccari a Colonia qualche mese prima. L'appuntamento milanese viene documentato dai fotografi Gianni Melotti – all'epoca esordiente e particolarmente vicino a Chiari – e da Roberto Masotti, assiduo della scena milanese.

Nel primo caso, delle riprese in un rullino in bianco e nero da 36 pose è sopravvissuta solo la pagina di provini a contatto: i fotogrammi mostrano che l'artista è l'unico protagonista che si muove nello spazio disadorno di una stanza con i grandi fogli di carta bianchi usati per disegnare o scrivere appunti e *statements*, la coppia di tavoli con microfono, pennarelli e qualche foglio di carta. Chiari si sposta con naturalezza nell'ambiente della galleria e – si intuisce – interloquisce con il pubblico, ma sembrerebbe non varcare mai la linea immaginaria che lo separa da quest'ultimo (fig. 1). L'obiettivo di Melotti è totalmente concentrato sull'artista e, nell'economia dei mezzi a disposizione, segue fedelmente la parte iniziale dell'azione, prediligendo la sequenza fotografica, secondo un approccio che – per ammissione dello stesso Melotti – nel trattenere l'eco dell'innovativo uso della ripresa in sequenza da parte di Ugo Mulas è in qualche misura maturato all'interno del lavoro per *art/tapes/22*. Melotti, infatti, muove i primi passi professionali in tale contesto, dove si specializza nella ripresa dei videonastri trasmessi dai monitor, senza trascurare momenti di relax e convivialità ⁻²⁶.



01

Gianni Melotti,

Giuseppe Chiari, Che cos'è l'arte, 1975.

Stampa alla gelatina d'argento, 30 × 24 cm, foglio di provini a contatto da negativi 24 × 36 mm. Firenze, Archivio Gianni Melotti

Diverso lo sguardo di Roberto Masotti che, nella medesima occasione, coglie – in 19 riprese in bianco e nero – sia la fase preparatoria con Chiari e la moglie Victoria che lo aiuta a fissare i fogli di carta al muro e poi l'intrigante set vuoto, sia il dibattito e il pubblico. Infatti, dopo aver concluso la prima parte dell'azione, maggiormente connotata come una comunicazione unidirezionale, Chiari apre una sorta di discussione e di confronto in cui, per esempio, il compositore Paolo Castaldi lo raggiunge dietro ai tavoli proprio per interloquire meglio anche con i presenti. Tra questi vi sono Luciano Giaccari con l'immane telecamera, Maria Gloria Bilocchi, Pier Paolo Calzolari, Bill Viola, nonché lo stesso Melotti, allora agli esordi, ormai a corto di pellicola come ricorda lo stesso fotografo ²⁷. Grazie alla serie fotografica di Masotti, quindi, è possibile comprendere meglio il contesto nel quale il pubblico gioca un ruolo essenziale sia quando è partecipe, come Castaldi (fig. 2), sia quando sembra un po' distratto: è con esso, infatti, che Chiari cerca

02

Roberto Masotti,

Che cos'è l'arte di

Giuseppe Chiari, 1975.

Stampa alla gelatina
d'argento, 24 × 30 cm.

Milano, Archivio
Lelli e Masotti



03

Roberto Masotti,

Che cos'è l'arte di

Giuseppe Chiari, 1975.

Stampa alla gelatina
d'argento, 24 × 30 cm.

Milano, Archivio
Lelli e Masotti



l'interlocuzione quando si avvicina alla prima fila di spettatori (fig. 3) e trasforma la conferenza in senso dialogico e partecipativo. Masotti pertanto mette a frutto la maggiore esperienza maturata nell'ambito della frequentazione delle esecuzioni jazz, che lo guida anche nell'osservazione di situazioni performative non musicali: non pare affezionato alla sequenza, ma intercetta i momenti salienti, coglie alcuni ritratti tra i presenti e si concentra sul volto di Chiari.

Gesti sul piano, 1977

A distanza di oltre cinque anni dall'esecuzione alla galleria Toselli, nel 1977 *Gesti sul piano* viene ripreso a Bologna da una pluralità di testimoni. Tra questi, Melotti gli dedica una sequenza di quasi 70 fotografie (fig. 4), che documentano non solo un'azione più lunga di quella milanese —²⁸

Gianni Melotti,

Giuseppe Chiari,

Gesti sul piano, 1977.

Stampa alla gelatina

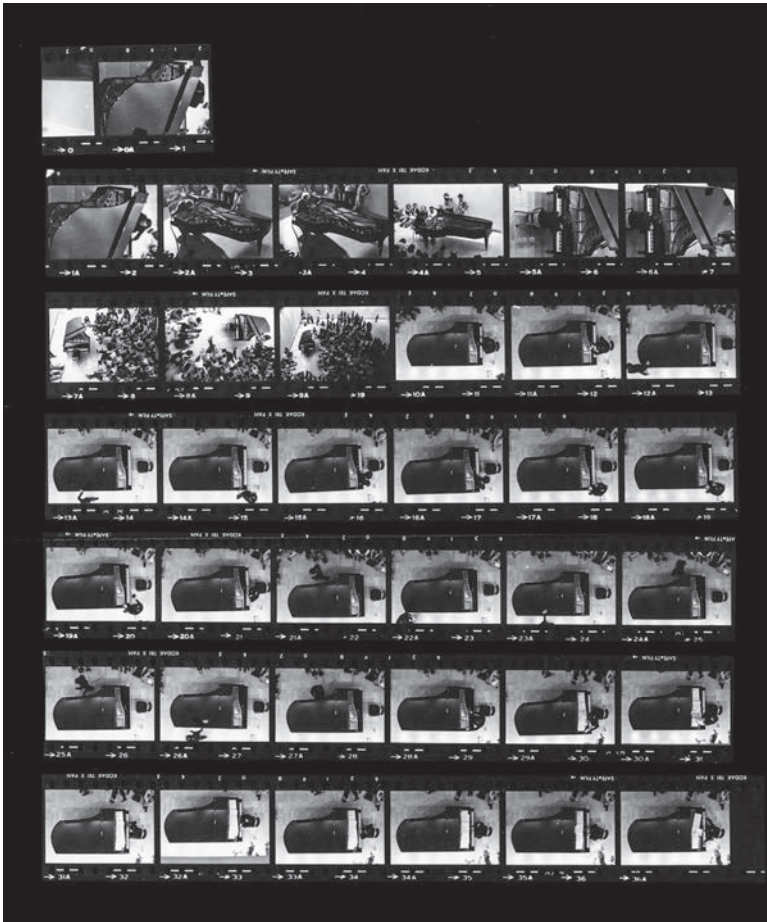
d'argento, 40 × 30 cm,

foglio di provini a contatto

da negativi 24 × 36 mm.

Firenze, Archivio Gianni

Melotti



(l'esibizione durava due ore), ma anche più articolata. Se rimane centrale la chiusura del coperchio della tastiera, il punto di osservazione dall'alto permette di notare che Chiari usa inizialmente i lunghi fogli della partitura, si alza più volte, cammina intorno al grande pianoforte a coda mantenendo con esso un contatto fisico che fa intuire la produzione di sonorità anche sfiorando o battendo lo strumento in diversi punti.

Rispetto al precedente milanese del 1975, Melotti è ormai consapevole del proprio ruolo e linguaggio: lavora con due apparecchi fotografici, ha individuato un punto di ripresa privilegiato sul ballatoio, zenitale rispetto al pianoforte, che gli apre un'originale visuale di insieme. Il fotografo si dedica con una certa sistematicità anche al pubblico – ma senza particolare interesse per i singoli ritratti – che quasi assedia l'artista, mostrando una singolare sensibilità verso la spettatorialità.

La grande sala della Galleria d'Arte Moderna di Bologna è gremita di persone sedute per terra attorno al pianoforte e in piedi lungo le pareti. Le fotografie di Luciana Majoni realizzate nella medesima occasione testimoniano la presenza di diversi fotografi. Tra questi ultimi qualcuno

colle un passaggio particolarmente drammatico, in cui l'artista porta la mano sinistra sul volto ⁻²⁹. La lunga azione d'altronde era difficilmente documentabile in maniera puntuale nelle quattro pagine del catalogo, dove sono pubblicate 14 fotografie non tutte attribuite ⁻³⁰, mentre sono rimaste a lungo inedite le 11 di Silvia Lelli ⁻³¹ che confermano quanto fin qui osservato.

Nei cinque anni trascorsi tra le due esecuzioni di *Gesti sul piano* si distende una fase di intensa sperimentazione performativa da parte di Chiari, complice il frangente di grande popolarità di tali pratiche artistiche. È evidente che nel 1977 la dimensione musicale è inghiottita dalla performance vera e propria, in cui Chiari pratica lo spazio, usa tutto il corpo e non si rapporta solo allo strumento, ma all'ambiente nel suo insieme. Nell'occasione bolognese non solo pianoforte e corpo del musicista si sono reciprocamente liberati dalle convenzioni che ancora incorniciano l'esecuzione del 1972, ma l'artista mette a frutto una serrata sperimentazione performativa che lo conduce a esplorare la dimensione discorsiva, la vocalità impropria e l'interazione con l'ambiente fisico attraverso tutto il corpo.

La collaborazione con Luciana Majoni

Ben al di là dell'analogia tra musica e immagine richiamata in apertura, nei decenni considerati Chiari impiega il dispositivo fotografico in un'ampia gamma di variazioni che va dalla riproposizione di stampe d'epoca delle esecuzioni come opere autonome firmate, all'associazione tra fotografia e testo manoscritto che invita a immaginare i rumori della scena rappresentata (*Senza titolo*, 1974) ⁻³², fino all'uso di fotogrammi come partitura visiva nel già ricordato caso di *Gesti sul piano* per il volume del 1976.

In tale articolato contesto, Chiari matura un'attenzione crescente per la documentazione fotografica delle proprie esecuzioni dal vivo, in sintonia con quanto avviene sulla scena artistica italiana e internazionale. Un indizio rivelatore si rintraccia nello scambio di lettere con le Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea di Ferrara dove, nel 1977, esegue *Discussione sulla struttura e sulla sovrastruttura*: un'occasione in cui Chiari chiede esplicitamente "un fotografo a mia disposizione (non ufficiale che mi consegni i negativi questo è importante e una mia condizione)" ⁻³³. Nonostante sia stata disattesa, la richiesta ribadisce sia l'interesse per l'insieme della documentazione – senza fornire indicazioni per le riprese, né intervenire nella selezione delle immagini – sia l'implicita convinzione che la fotografia sia sostanzialmente un essudato dell'azione, priva dello statuto autonomo di opera come invece reclamano molti fotografi. In altre parole, per Chiari la fotografia di performance è trasparente ⁻³⁴ e dipende dalla priorità (logica e cronologica) dell'azione.

Probabilmente al medesimo frangente risale anche lo *statement* dedicato a tale strumento di registrazione e in cui – differentemente dalla documentazione di azioni – sembra di poter leggere il riconoscimento di una piena autonomia. Nel 1977, in *Giocare con la macchina*

fotografica, Chiari invita infatti a liberare l'uso dell'apparecchio fotografico dalle comuni regole professionali, nel solco della "liberazione" del pianoforte per produrre musica con modalità irrituali:

—
[...] agire nella maniera più libera e casuale [...] la macchina deve essere vecchia molto vecchia / non automatica / chiaramente non è obbligatorio tenere la macchina ferma / durante lo scatto / che d'altra parte può avvenire improvvisamente / o non avvenire / ma si può tenere la macchina fermissima / si può camminare o fare un piccolo gesto colla macchina / non necessariamente / ma è un obbligo / accettare ciò che la macchina ha visto o ricevuto / rivelare tutto con la stampa / con il massimo amore / grazie ⁻³⁵.

—
Si tratta di un programma in cui l'improvvisazione, ancora una volta, riveste un ruolo fondamentale, insieme ad alcune condizioni preliminari come la scelta di un apparecchio elementare e l'accettazione dei risultati, quali che siano, senza selezione. È una postura teorica particolarmente in sintonia sia con la filosofia di John Cage sia con quella di area Fluxus, di cui si può rintracciare una spontanea applicazione in una delle rare fotografie amatoriali eseguite dall'artista, in cui ritrae Luciana Majoni con alcuni amici in maniera sfocata e volutamente banale, regalata alla giovane fotografa nel 1980, un paio d'anni dopo la fase della loro più stretta collaborazione, coincidente con il biennio 1977-1978.

All'epoca, quando Majoni era ancora studentessa all'Accademia di Belle Arti di Firenze, Chiari ogni tanto le chiedeva di fotografare i rumori della città, la mano nell'acqua (fig. 5), oppure di riprendere una facciata condominiale un po' particolare. Diligentemente, una volta eseguiti, Majoni mostrava i risultati al maestro e, talvolta, ne discutevano assieme ⁻³⁶.

Sebbene allo stato attuale degli studi Chiari non sembri aver usato queste riprese commissionate alla fotografa – e indipendenti dalla propria presenza – è verosimile che attraverso di esse volesse verificare la dimensione visiva di certe intuizioni, come 'suonare la città' o 'suonare una facciata', soprattutto se si pensa a istruzioni come quelle definite in un testo del 1973:

—
Suonare una facciata / Impossessarsi di dieci / finestre / Aprire e chiudere // Uno sbatte a intervalli regolari costanti / Un altro a intervalli irregolari / Un altro un solo colpo / un altro sette colpi / Un altro non sbatte fa tremare / Un altro sbatte a velocità folle / Un altro si alterna con altri 3, 4, 7 alla stessa finestra ⁻³⁷.

—
Una diversa ipotesi è che l'artista fosse interessato a riconsiderare la portata visuale di esperimenti condotti in passato: la mano immersa nella vasca da bagno ripresa da Majoni, infatti, rimanda alla serie fotografica del 1968, ma pubblicata sulla rivista "Data" nel 1975, in cui Chiari è alle prese con una situazione analoga ⁻³⁸.



05

Luciana Majoni,

Mani nell'acqua progetto di Giuseppe Chiari e Alla ricerca dei suoni nella città su richiesta di Giuseppe Chiari, 1980.

Stampa alla gelatina d'argento, 20,5 × 31 cm, foglio di provini a contatto da negativi 6 × 6 cm.

Firenze, Archivio Gianni Melotti

Infine, si può ipotizzare che tali fotografie commissionate rappresentino anche un metodo alternativo di partitura, ovvero di trasmissione delle opere, e che pertanto l'artista avesse in mente di realizzare versioni fotografiche anche di altri pezzi, oltre a *Gesti sul piano*, in quanto particolarmente utili per affidarne a terzi l'esecuzione.

La fotografia come strumento e opera

Tale attrazione verso l'immagine fotografica come traduzione visiva di opere di natura più astratta o concettuale si ripresenta nel tempo, ben oltre la stagione performativa qui presa in esame. Si pensi, per esempio, alla serie dei ponti del comune fiorentino (fotografati con la collaborazione di Fulvio Salvatori); ai progetti legati alle emergenze architettoniche minori nel territorio (condotti insieme a Tommaso Tozzi), o alla tardiva richiesta a Melotti – e da questi concretizzata solo di recente – con *Nota (cinque fotografie in sospeso)* ⁻³⁹. In tutti questi casi, il fotografo partecipa al processo di creazione ⁻⁴⁰, quasi alla stregua di uno strumento di cui Chiari si serve per produrre opere, ancora una volta coerenti con i codici del sistema dell'arte.

In conclusione, fin dalla collaborazione con Colombo, non a caso parallela all'emergere della pratica performativa vera e propria, la fotografia, oltre a documentare l'azione, è per Chiari un dispositivo del quale servirsi grazie alla mediazione del fotografo. Quest'ultimo, per quanto padrone della tecnica e dell'attrezzatura, è poco più che uno strumento

necessario alla formalizzazione visiva del lavoro e non l'autore dell'opera in sé, che invece risiede nell'ideazione, secondo un approccio che tradisce sia le abitudini del compositore, sia una certa consonanza con il clima dell'arte concettuale.

Più in generale, il caso di studio qui considerato conferma la necessità, pressante per la Performance Art italiana, di lavorare sulle fonti primarie e di procedere attraverso collazioni e raffronti che possano restituire la complessità dell'opera *live* nel suo svolgimento temporale, nella dialettica con il pubblico e lo spazio. Le indagini negli archivi, in particolare quelli dei fotografi, permettono di reperire documenti che aiutano a contestualizzare meglio le immagini selezionate dall'artista e riprodotte con una certa inerzia su cataloghi e riviste. Se queste ultime rispecchiano il modo in cui l'autore veicola i valori iconici dell'opera e sono la riprova della spinta a integrare – oggi come allora – l'azione nel sistema dell'arte e nei suoi codici, il vaglio di una più estesa documentazione (non solo fotografica, come richiamato in apertura) permette di conoscere in maniera più dettagliata l'opera, incluse le componenti aleatorie e contingenti che variano nel tempo e nelle diverse esecuzioni. Infine, per gli anni fondativi di tale linguaggio artistico, indagini di tale sorta consentono di approfondire le molteplici sfaccettature della collaborazione tra artista e fotografo, articolando ulteriormente il dibattito intorno all'autorialità della ripresa fotografica della performance.

–¹ Cfr. Jones / Hearthfield 2012.

–² Cfr. Jones 1997.

–³ Cfr. Auslander 2006; Marsh 2008.

–⁴ Cfr. Delpoux 2010; Duplaix 2012.

–⁵ Cfr. Guadagnini 1988.

–⁶ Per singoli casi di studio cfr. Cherubini / Ponis 2020; Lancioni 2014; Perna 2013.

–⁷ Questa ricerca non sarebbe stata possibile senza la disponibilità di alcuni archivi, a cui va la mia gratitudine: Archivio Claudio Abate e Giulia Abate; Archivio Giuseppe Chiari e Mario Chiari; Archivio Ugo Mulas; Collezione Carlo Palli.

Inoltre, ringrazio fotografe e fotografi che hanno cortesemente consentito

lo studio dei loro materiali

– Giorgio Colombo, Silvia

Lelli, Luciana Majoni,

Roberto Masotti, Gianni

Melotti, Paolo Mussat

Sartor – e Tommaso Tozzi per il confronto.

–⁸ Cfr. Pedrini 1992.

–⁹ Trini 1974; cfr. anche Gallo 2021.

–¹⁰ Cfr. Phelan 1993, pp. 146-166.

–¹¹ Cfr. #Abate [1964].

–¹² Noto anche come *Solo per megafono, Strimpellare, jam session* con Vittorio Gelmetti, Steve Lacy, Boguslav Schaeffer, Ugo Nespolo, Gianni Pettena: cfr. Corà 2000.

–¹³ Chiari 1969, s.p.

–¹⁴ Cfr. Caramel / Mulas / Munari 1969.

–¹⁵ Noto anche come *Suonare la città*, con

Franca Sacchi, Marcello Panni, Giuseppe Englert, Tommaso Trini e Gianni Emilio Simonetti: cfr. Corà 2000.

–¹⁶ Chiari 1970.

–¹⁷ Tra l'8 e l'11 marzo 1972 i due sono impegnati nella registrazione fotografica di diverse azioni presso la galleria Toselli di Milano: circa 60 fotografie vengono riservate a *Gesti sul piano* l'8 marzo e altre 30 alla medesima azione, il giorno successivo (da alcuni scambi di e-mail con Giorgio Colombo, settembre-novembre 2018).

–¹⁸ Devo alla squisita disponibilità di Giovanni Antognozzi la possibilità di aver visionato i provini

—
Note

di uno dei rullini dedicati da Giorgio Colombo a tale azione.

– ¹⁹ Cfr. Guadagnini 1988, pp. 118-119.

– ²⁰ Chiari 1974b.

– ²¹ *Ibidem*.

– ²² Cfr. Chiari 1976, pp. 89-107.

– ²³ Cfr. Chiari 1999.

– ²⁴ Gallo 2022.

– ²⁵ Cfr. Chiari 1974a.

– ²⁶ Cfr. Tozzi 2016.

– ²⁷ Le conversazioni con Gianni Melotti (dal 2018 in poi) hanno confermato l'avvio della frequentazione con Chiari all'interno della collaborazione con art/tapes/22 (Tozzi 2016), mentre il rapporto professionale tra i due si intensifica negli anni 1976-77, per diradarsi in

seguito. Melotti, infatti, all'inizio degli anni Ottanta si orienta verso un impiego personale del medium fotografico, più vicino a quello di un artista che usa la fotografia, che non di un fotografo professionista (Melotti 2019).

– ²⁸ Non è noto quanto durassero le prime esecuzioni di *Gesti sul piano*, ma è ragionevole pensare che non superassero i 15-20 minuti. – ²⁹ Cfr. Barilli et al. 1978, s.p.

– ³⁰ *Ibidem*. Si devono a Luciana Majoni 4 fotografie: una con un giovane che si allontana dalla parete in fondo; una con due fotografi al lavoro sullo sfondo; e due, molto

simili, con due persone sedute contro il muro di fondo.

– ³¹ Cfr. Chiari 2018.

– ³² Cfr. Bonomo et al.

2016; Corà 2018.

– ³³ #Chiari s.d. [1977].

– ³⁴ Cfr. Delpoux 2010, pp. 9-21.

– ³⁵ Chiari 1977.

– ³⁶ Da alcuni scambi di e-mail con Luciana Majoni, maggio-agosto 2018.

– ³⁷ Chiari 1973, p. 175.

– ³⁸ Cfr. Chiari 1975, p. 90. La didascalia recita: *Studi sull'acqua*, 1968, 28 fotografie, 12×18 cm ciascuna.

– ³⁹ Cfr. #Chiari s.d.;

Melotti 2019, pp. 201-205.

– ⁴⁰ Cfr. Verri 2020.

Bibliografia

- Auslander 2006** Philip Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, in "PAJ. A Journal of Performance and Art", vol. 28, n. 3, 2006, pp. 1-10.
- Barilli et al. 1978** Renato Barilli et al. (a cura di), *La performance oggi. Settimana internazionale della performance*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria comunale d'arte moderna, 1977), collezione "I quaderni della sperimentazione", n. 1, Pollenza, La Nuova Foglio, 1978.
- Bonomo et al. 2016** Gabriele Bonomo et al., *Giuseppe Chiari. Musica Madre*, Milano, Prearo, 2016.
- Caramel / Mulas / Munari 1969** Luciano Caramel / Ugo Mulas / Bruno Munari (a cura di), *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, catalogo della mostra (Como, 1969), Como, C. Nani, 1969.
- Cherubini / Ponis 2020** Laura Cherubini / Aldo Ponis (a cura di), *Elisabetta Catalano tra immagine e performance*, catalogo della mostra (Roma, MAXXI, 2020), Imola, Manfredi, 2020.
- Chiari 1969** Giuseppe Chiari, *Andare avanti*, in Luciano Marucci (a cura di), *Al di là della pittura. Esperienze al di là della pittura, cinema indipendente, internazionale del multiplo, nuove esperienze sonore*, catalogo della mostra (San Benedetto del Tronto, Palazzo scolastico Gabrielli, 1969), Firenze, Centro Di, 1969.
- Chiari 1970** Giuseppe Chiari, *La tregua*, in "Techne", nn. 3-4, marzo-aprile 1970, s.p.
- Chiari 1973** Giuseppe Chiari, s.t., in Achille Bonito Oliva (a cura di), *Contemporanea*, catalogo della mostra (Roma, parcheggio di Villa Borghese, 1973-1974), Firenze, Centro Di, 1973, pp. 173-177.

- Chiari 1974a** Giuseppe Chiari, *Arte*, Milano, Toselli, 1974.
- Chiari 1974b** Giuseppe Chiari, s.t., in Lea Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000 [ed. orig. 1974], p. 77.
- Chiari 1975** Giuseppe Chiari, *Speciale Fluxus 1. Giuseppe Chiari*, in "Data", n. 18, 1975, pp. 90-91.
- Chiari 1976** Giuseppe Chiari, *Il metodo per suonare*, Torino, Martano, 1976.
- Chiari 1977** Giuseppe Chiari, *Giocare con la macchina fotografica*, in Lara Vinca Masini (a cura di), *L'esperienza. Orientamenti attuali del lavoro artistico*, catalogo della mostra (Certaldo, Palazzo Pretorio, 1977), Firenze, Cliches Parretti, 1977, s.p.
- Chiari 1999** Giuseppe Chiari, *Gesti sul piano*, Ravenna, Danilo Montanari, 1999.
- Chiari 2018** Giuseppe Chiari, *Giuseppe Chiari. Fra zero e infinito*, Milano, Mudima, 2018.
- Corà 2000** Bruno Corà (a cura di), *Giuseppe Chiari. Musica et cetera*, Pistoia, Gli Ori, 2000.
- Corà 2018** Bruno Corà (a cura di), *Penta Chiari. Cinque gallerie e Giuseppe Chiari*, Pistoia, Gli Ori, 2018.
- Delpoux 2010** Sophie Delpoux, *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.
- Duplaix 2012** Sophie Duplaix (a cura di), *Gina Pane (1939-1990). "È per amore vostro: l'altro"*, catalogo della mostra (Rovereto, MART, 2012), Arles-Rovereto, Actes du Sud-MART, 2012.
- Gallo 2021** Francesca Gallo, *Intimacy and Emotions at the Dawn of Performance Art in Italy*, in "Modern Italy", n. 3, 2021, pp. 275-289.
- Gallo 2022** Francesca Gallo, *Parole, voci, corpi tra arte concettuale e performance. Conferenze, discussioni, lezioni come pratiche artistiche in Italia*, Milano, Mimesis, 2022.
- Guadagnini 1988** Walter Guadagnini (a cura di), *Storia dell'occhio/1. Fotografi ed eventi artistici in Italia dal '60 al '80*, catalogo della mostra (Modena, Palazzo dei Giardini, 1988), Modena, Cooptip, 1988.
- Jones 1997** Amelia Jones, "Presence" in Absentia. Experiencing Performance as Documentation, in "Art Journal", vol. 56, n. 4, Winter 1997, pp. 11-18.
- Jones / Hearthfield 2012** Amelia Jones / Ibert Hearthfield (a cura di), *Perform, Repeat. Record. Live Art in History*, Bristol-Chicago, Intellect, 2012.
- Lancioni 2014** Daniela Lancioni, *Perché Jannis Kounellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?*, in Francesca Gallo (a cura di), *La performance in Italia: temi, protagonisti e problemi*, num. mon. di "Ricerche di storia dell'arte", n. 114, 2014, pp. 46-59.
- Marsh 2008** Anne Marsh, *Performance Art and Its Documentation. A Photo/Video Essay*, in "About Performance", n. 8, 2008, pp. 15-29.
- Melotti 2019** Gianni Melotti, *La fotografia è facile. Giuseppe Chiari nelle immagini degli anni Settanta*, Firenze, Giunti, 2019.
- Pedrini 1992** Enrico Pedrini, *Giuseppe Chiari e la teoria dell'arte in Fluxus*, Napoli, Ulisse & Calipso, 1992.
- Perna 2013** Raffaella Perna, *Natura e problematiche della fotografia di opere effimere. Lo Zodiaco di Gino De Dominicis nelle foto di Claudio Abate e Fausto Giaccone*, in Ilaria Schiaffini / Claudio Zambianchi (a cura di), *Contemporanea. Scritti di storia dell'arte per Jolanda Nigro Covre*, Roma, Campisano, 2013, pp. 267-274.

- Phelan 1993** Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993.
- Tozzi 2016** Maurizio Marco Tozzi (a cura di), *Gianni Melotti art/tapes/22. Video tape production*, Firenze, Giunti, 2016.
- Trini 1974** Tommaso Trini, *Giuseppe Chiari, musica e insegnamento*, in "Data", n. 13, 1974, pp. 50-56.
- Verri 2020** Stefano Verri, *Il suono, la parola e l'azione di Giuseppe Chiari*, in Id. (a cura di), *Giuseppe Chiari. Suono, parola, azione*, catalogo della mostra (Jesi, Palazzo Bisaccioni, 2020), Jesi, s.e., 2020, pp. 3-21.

Fonti archivistiche

- #Chiari s.d. [1977]** Giuseppe Chiari, *Discussione sulla struttura e la sovrastruttura, lettera dattiloscritta*, s.d. [ma 1977]. Ferrara, Archivio delle Gallerie d'Arte Moderna e Contemporanea, Fondo Sala Polivalente, b.1, fasc. 20.
- #Chiari s.d.** Giuseppe Chiari, *Nota (cinque fotografie in sospenso)*, s.d. Parma, Archivio Giuseppe Chiari c/o eredi, Sezione fotografica.
- #Abate [1964]** Claudio Abate, Servizio fotografico, stampe fotografiche, s.d. [ma 1964]. Archivio Claudio Abate, Roma, busta Musica.