

Predella journal of visual arts, n°37, 2015 - Monografia/ *Monography* ■

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas, Riccardo Venturi

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistant:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Raffaele Cimino

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

In 1957, the Soviet Union launched the earth's first artificial satellite, Sputnik I. The launch inaugurated the Space Age, a new frontier for both scientific explorations and geopolitical stances in the Cold War years. The interest of Lucio Fontana and Yves Klein for the "space aesthetics" is well known, but they were not alone in their fantastic projections. The immense appeal of this new dimension of human action can be found in the works by the Roman-based artists Gastone Novelli, Achille Perilli, Giulio Turcato, Mario Schifano, Fabio Mauri. These artists respond to the suggestion of the outer space with experimental attitudes and visual strategies, paying homage to the avant-garde (Novelli and Perilli); drawing an arabesque from the first images of extra-vehicular activity (Schifano); inventing the moon either as a pictorial surface (Turcato) or as an inhabitable space (Mauri).

*«Il primo razzo in partenza per la luna ci attende dietro le case,
sul prato che confina con il Tevere e che ingombrano
parzialmente montagne di rifiuti»*

Cesare Vivaldi, 1960

Il 4 ottobre 1957, dal cosmodromo di Baikonur nell'attuale Kazakistan, veniva lanciato il primo satellite artificiale in orbita intorno alla Terra. Nel contesto della guerra fredda, a un anno di distanza dall'invasione dell'Ungheria da parte delle truppe sovietiche, lo Sputnik inaugurava insieme l'era spaziale e un capitolo inedito del confronto a distanza tra le due "superpotenze"; al di là delle strategie politiche e delle conseguenze sugli equilibri internazionali, da subito si delineava l'incidenza della nuova frontiera della conquista dello spazio sull'immaginario collettivo.

L'impatto di un avvenimento «che non era inferiore per importanza a nessun altro, nemmeno alla scissione dell'atomo» veniva prontamente registrato da Hannah Arendt nelle prime righe del prologo di *The Human Condition*: l'idea che «un oggetto fabbricato dall'uomo» avesse viaggiato per qualche settimana intorno alla Terra, «in prossimità dei corpi celesti, come se fosse stato ammesso in via sperimentale alla loro sublime compagnia» apriva alla vertiginosa percezione di una dimensione inesplorata dell'agire umano¹. A un livello più immediato e popolare, basterebbero i titoli dei giornali e la corsa dei rotocalchi alle immagini dello Sputnik e agli schemi geometrici che ne illustravano l'orbita per restituire il clima di generale entusiasmo: il quotidiano «l'Unità», orgoglioso anche per il successo

dell'Unione Sovietica nell'impresa, non aveva torto ad affermare in prima pagina che «Si è aperta una nuova era nella storia dell'umanità»².

Tra gli artisti, pochi rimasero indifferenti alla portata di novità che il lancio dello Sputnik e le successive tappe dell'esplorazione spaziale rappresentavano; se è nota la centralità dell'immaginario astronomico nell'opera di Lucio Fontana o di Yves Klein, per citare soltanto i casi più noti³, meno indagate appaiono le reazioni degli artisti romani in un periodo di intensa ridefinizione dei linguaggi visivi dell'avanguardia. Nelle pagine che seguono cercherò di mostrare una prima campionatura, non esaustiva ma utile per comprendere una serie di modalità operative in cui la stratificazione delle immagini e la ricerca di modalità adeguate a trasferire in termini visivi la suggestione spaziale si declinano in codici differenziati: da una parte collages, assemblages e installazioni sembrano offrire le soluzioni formali adeguate, dall'altra anche la superficie pittorica subisce delle trasformazioni radicali e si fa talvolta terreno di sperimentazione "lunare". Vale la pena di ricordare che per una immagine della Terra fotografata "accanto" alla Luna sarebbe stato necessario attendere gli scatti inviati dal Lunar Orbiter americano nell'agosto 1966 e divulgati dalla Nasa qualche settimana dopo; soltanto con la pubblicazione nel 1968 della prima fotografia a colori, scattata dall'astronauta Bill Anders a bordo dell'Apollo 8 e nota come *Earthrise*, l'avventura umana nello spazio avrebbe trovato la sua icona o piuttosto, come ha scritto Stefano Catucci prendendo in prestito una nota locuzione di Aby Warburg, la sua *Pathosformel*⁴, capace di condensare in una singola immagine l'esperienza inaudita dell'uscita dalla dimensione terrestre e dello sguardo «dal di fuori». L'immagine dello spazio è stata per anni tutta da inventare.

1. Inventare un'immagine dello spazio: Novelli, Perilli (e Man Ray)

Il terzo numero della rivista «L'esperienza moderna», pubblicato nel dicembre 1957, si apriva su una doppia pagina composta come un collage (fig. 1): a sinistra, su fondo nero, si stagliavano le immagini bianche di una figura circolare, di una linea sottile e di un semicerchio, introdotte in alto dalla grande scritta in caratteri neri su fondo bianco, «Al / primo satellite dell'uomo», e racchiuse in basso da due inserti di minori dimensioni («che / ruota intorno alla Terra»); sulla pagina di destra una libera composizione tipografica di brevi testi in caratteri a mano e a stampa sviluppava una dimensione di frammentato racconto, all'interno del quale confluivano tanto la cultura visionaria associata a «i nomi di Verne e Welles» quanto l'elementare «bip bip [che] è la prima parola che ci

giunge dall'infinito»⁵. Alla pagina successiva, la didascalia ribadiva con qualche ridondanza la dedica alla storica impresa dello Sputnik, e dichiarava la triplice paternità della composizione: «Queste due pagine, realizzate da Gastone Novelli, Achille Perilli, Man Ray sono dedicate al primo satellite artificiale lanciato dall'uomo». Per rendere omaggio all'inizio della avventura spaziale, dunque, Novelli e Perilli avevano fatto ricorso a un particolare - in realtà, poco più della metà sinistra - di un *Rayograph* realizzato nel 1922: un'opera realizzata con la tecnica fotografica più elementare e con pochi oggetti semplici chiamata, con un brillante *détournement*, a evocare la più sofisticata realizzazione tecnologica della storia umana.

In assenza di immagini dallo spazio⁶, la singolarità della scelta riposava evidentemente su una assonanza formale tra la silhouette della trottola impressa sulla carta fotografica e gli schemi illustrativi dello Sputnik, della sua forma sferica e della sua orbita comparsi su quotidiani e rotocalchi, e più in generale sull'idea della rotazione (fig. 2). Ma allo stesso tempo il ricorso a un'opera di Man Ray si iscriveva nella più generale operazione di recupero delle avanguardie storiche, e della multiforme avventura dada in particolare, avviata dall'«Esperienza moderna» fin dal primo numero datato aprile 1957. Il nebuloso richiamo a Duchamp formulato da Novelli nell'articolo inaugurale della rivista acquisiva un senso in relazione alle due riproduzioni di opere di Max Ernst e Francis Picabia riconducibili al contesto dada del primo dopoguerra⁷: se è vero, come hanno mostrato Pia Vivarelli e più recentemente Giuseppe Di Natale, che le tracce di un reale confronto con Duchamp emergono a partire dal 1959-60, si può leggere nella menzione di un nome all'epoca così poco noto in Italia l'eco di una fascinazione maturata a Parigi durante il soggiorno del 1956-57, nel corso del quale Novelli aveva incontrato Tristan Tzara, Hans Arp e Man Ray⁸; allo stesso soggiorno andrà con ogni probabilità ricondotta anche la conoscenza e la possibilità di disporre del *Rayograph* utilizzato per celebrare il lancio dello Sputnik, così come delle immagini e dei testi impaginati nell'omaggio a Arp che segue la doppia pagina dedicata «al primo satellite dell'uomo». L'esplorazione del dada, già attestata dalla pubblicazione di materiali su Schwitters nel secondo numero della rivista, assumeva la doppia valenza di una indagine sul passato dell'arte moderna e di una pubblicazione di documenti visivi di sorprendente attualità, spesso inediti o poco noti in Italia. Con la scelta di una immagine fotografica del 1922 per festeggiare l'apertura di una dimensione spaziale straordinaria, Perilli e Novelli indicavano nell'avanguardia storica non solo un termine di confronto privilegiato per la ricerca artistica contemporanea, ma una eccellente fonte per nuovi orizzonti visivi.

Era una strada ben nota a Perilli, che già dai tempi di Forma aveva lavorato nella

direzione di una consapevole strategia di riscoperta dei linguaggi dell'astrazione, estendendo via via il proprio campo di interesse dal primo omaggio a Kandinskij del 1950 a un più ampio e diversificato orizzonte, all'interno del quale dada e Surrealismo avevano presto acquisito un ruolo preminente, come appare evidente dall'antologia di testi di Duchamp, Arp e Schwitters pubblicata su «Civiltà delle macchine» nel settembre 1954⁹. Ciò che rende tuttavia speciale l'omaggio «al primo satellite dell'uomo» è il reimpiego di un'opera storica, o piuttosto il prelievo diretto di parte di un'immagine risalente a trentacinque anni prima: il nero assoluto della stampa fotografica, il bianco netto dei contorni degli oggetti e la sottile, "lattea", sfumatura delle parti della trottola che non erano state a diretto contatto con la carta sensibile sembravano nel loro insieme gli elementi più adeguati a restituire la profondità dello spazio, evocandone l'insondabilità visiva e concettuale. La chiamata in coautorialità di Man Ray iscriveva il lavoro di Novelli e Perilli in una diretta continuità storica con le avanguardie, concentrando così in una sola immagine l'eredità cruciale di una prassi operativa fondamentale (il collage¹⁰) e il riferimento diretto a un artista vivente, che avrebbe continuato a svolgere un ruolo di riferimento nelle vicende di studio e riscoperta del nodo dada e surrealista negli anni successivi.

2. *Uomini nello spazio*

Ancora nel numero dell'«Esperienza moderna» del dicembre 1957, Cesare Vivaldi aveva descritto le opere recenti di Perilli nei termini di «grafie» e «accidentate superfici lunari»¹¹, ma con ogni probabilità la suggestione era da leggere con licenza, come allusione a una qualità della materia pittorica fin lì mai sperimentata dall'artista. In altre parole, da un punto di vista interno alla rivista e certo consapevole della fascinazione di Perilli per le esplorazioni spaziali, Vivaldi riproduceva un topos tipico del linguaggio contemporaneo, che collocava in una dimensione extraterrestre l'origine di oggetti e superfici (anche pittoriche) nuovissimi, inediti, sorprendenti: fatte le dovute proporzioni, si avverte come l'eco di un gusto per l'iperbole giornalistica tipico dei rotocalchi, lo stesso gusto che tre anni prima aveva indotto il settimanale «Tempo» a mettere in posa davanti ai suoi dipinti Giuseppe Capogrossi con l'attrice Franca Maresa, e a presentare l'immagine con la didascalia «I suoi segni vengono dalla Luna»¹².

Vivaldi alludeva in effetti alla direzione di lavoro intrapresa da Perilli, attenta alla qualità materica della superficie e all'iscrizione dei segni come scalfiti sulla stesura scabra del colore, secondo un orientamento che troverà di lì a poco

un punto di provvisorio assestamento nella *Grande Eva* e nella serie di opere riprodotte nel volume *Crack*, per poi orientarsi - come annunciava ancora su *Crack* una vignetta scelta per introdurre le pagine riservate all'artista - verso una impaginazione del quadro debitrice della scansione ritmica delle *strips*.

Con una maggiore evidenza del segno e del disegno, del graffito e della scritta, le superfici di Novelli assumevano, nello stesso periodo, l'aspetto di muri scrostati su cui si addensavano lacerti di collage e sopravvivenze di disegni parzialmente abrasivi. L'attenzione di Novelli nei confronti dell'avventura spaziale, derivata dal più ampio interesse per il tema della macchina¹³, affiora sulla superficie con frequenza tutt'altro che episodica, e assume forme mutevoli, dalla scritta *Luna* graffita sul gesso bianco ancora fresco di *Era glaciale* (fig. 3) al ritaglio di giornale che incastona, nella superficie velata di *Dice meraviglioso*, l'immagine di un satellite sotto il titolo «Pronto per lo spazio»¹⁴. Nel 1960, il gusto di Novelli per la scrittura si accentua attraverso un assottigliamento della pellicola pittorica e un recupero degli alfabeti che paga il suo tributo a Klee, e che si manifesta attraverso l'impaginazione libera di tele di grandi dimensioni: è in una di queste, *Poetry reading tour* che compare il doppio omaggio alla nuova straordinaria impresa spaziale compiuta dai sovietici, il lancio del primo uomo nello spazio il 12 aprile 1961. Realizzata con ogni probabilità poco dopo i concerti tenuti da Thelonious Monk a Milano, Bologna e Roma (rispettivamente il 21, 22 e 23 aprile 1961¹⁵), *Poetry reading tour* mostra affiancati e ben leggibili, quasi al centro della partizione irregolarmente geometrica della superficie, i nomi «Juri» e «Monk», mentre poco più in alto sulla destra si legge il cognome del cosmonauta «Gagarin». Nell'andamento slegato di un discorso continuamente interrotto, la leggibilità dei nomi iscritti da Novelli sulla tela non è intaccata, al contrario risalta, come a riprova di una sottolineatura del portato di innovazione rivoluzionaria che il cosmonauta sovietico e il pianista statunitense rappresentavano nei rispettivi campi d'azione.

Il viaggio della navicella Vostok 1 apriva in effetti un orizzonte nuovo e meraviglioso. Il 13 aprile la notizia irrompeva sulle prime pagine dedicate fino al giorno prima alla cronaca del processo Eichmann a Gerusalemme. Gagarin era non solo il primo uomo ad aver viaggiato nello spazio, ma anche il primo ad aver visto la Terra «dal di fuori»¹⁶. Erano ancora affidati alle sue sole parole tanto il racconto dei novanta minuti in orbita intorno alla Terra, quanto soprattutto la descrizione del pianeta azzurro nel buio assoluto dell'universo: descrizione che rimbalzava su tutti i quotidiani e che faceva il titolo su più di una testata, con la suggestione del «cosmo nerissimo» visivamente consegnata alle illustrazioni di fattura tradizionale pubblicate nelle settimane seguenti dai rotocalchi.

Ancora in assenza di immagini fotografiche dallo spazio, dunque, l'iconografia del primo viaggio di Gagarin si concentrava sul volto del maggiore sovietico, come testimoniano i numerosi scatti che rendevano note le fattezze del nuovo idolo della modernità, un idolo - come ha scritto Alberto Boatto - che da subito appartiene ai mezzi di comunicazione di massa «in quanto showman del cosmo»¹⁷. Se Novelli aveva tradotto in immagine il nome del cosmonauta, su «l'Unità» del 14 aprile Corrado Cagli pubblicava il suo personale omaggio nella forma di un ritratto disegnato (fig. 4): davanti alla vertigine del racconto di Gagarin, il disegno che ne riproduceva i tratti, la grana del segno sulla carta, la cura nella resa dello sguardo, apparivano singolarmente anacronistici, quasi esercizi d'altri tempi in un momento in cui il futuro si affacciava concreto, e in attesa di una qualche possibile espressione linguistica adeguata, affiorava intanto nei titoli delle opere come *Il trionfo dell'astronauta* (1961) o *L'occupazione delle terre lunari* (1962) di Perilli.

L'impegno finanziario assunto dal presidente degli Stati Uniti dopo il volo di Gagarin avrebbe accelerato, negli anni seguenti, il succedersi di nuove imprese scientifiche, con una crescente attenzione alla diffusione delle immagini che le nuove tecnologie mettevano a disposizione e che non potevano non alimentare - a livello del vasto pubblico - la fascinazione connessa alla dimensione astronomica. Le prime attività extraveicolari fornivano immagini parziali ma enormemente suggestive della Terra vista dallo spazio, con l'astronauta Edward White al lavoro nella sospensione dell'assenza di gravità, legato da un cavo alla capsula spaziale orbitante: queste fotografie, pubblicate da «Life» nel giugno 1965 e subito riprese in Italia da «Epoca»¹⁸ (fig. 5), costituiscono manifestamente la fonte visiva di *Spazio*, un quadro di Mario Schifano esposto in autunno nella personale dell'artista organizzata dalle gallerie Odyssea a Roma e Marconi a Milano (fig. 6). Il dipinto, una tela quadrata dalle non trascurabili dimensioni di due metri di lato, mostrava l'astronauta dal basso, con il cavo di sicurezza come un nastro e la navicella ad ancorare la composizione all'angolo inferiore destro; Schifano annulla l'effetto spettacolare del contrasto tra il nero del cielo e l'azzurro dell'oceano in una chiara monocromia grigio-ocra, concentrando l'attenzione sulla singolarità del punto di vista, sul corpo dell'astronauta ridotto a una gamba disarticolata e a una suola di calzatura, in un insieme in cui l'esperienza del volo appare come il motore di un interesse visivo declinato secondo una impaginazione e una ripetizione dei segni in linea con le coeve scelte stilistiche dell'artista. Insomma Schifano si appropria della nuovissima iconografia delle esplorazioni spaziali e al tempo stesso ne disinnesca gli effetti visivamente più stupefacenti, come se non fosse tanto la suggestione astronomica ad attrarlo

quanto piuttosto la condizione del movimento libero dai vincoli gravitazionali; del resto, è su questo aspetto che si sofferma Goffredo Parise in catalogo, insistendo sulla «lievità» dello stesso Schifano ed estendendola al quadro in una associazione tutt'altro che banale:

noi vediamo una parte dell'astronauta e della capsula spaziale che si fondono, grazie alla rapida e appena accennata stesura del colore (un solo colore) in un'unica zona frastagliata, altamente decorativa. Questo quadro non è diverso, mettiamo, da un Balenciaga, e potrebbe intitolarsi (mondanamente) "cocktail spaziale". Perché dunque il pittore si serve dell'idea spaziale? Per dare appunto spazio e allo stesso tempo per togliere ogni sospetto di staticità della decorazione. Così un Balenciaga per esprimersi ha bisogno di essere indossato, di essere visto nell'aria e di muoversi.¹⁹

Se la chiave del passeggero interesse di Schifano per i temi spaziali va forse cercata nell'avverbio «mondanamente», è pur vero che *Spazio* testimonia di una pervasività della vertigine cosmica difficilmente eludibile, benché ricondotta a un'indagine iconografica al di fuori delle sperimentazioni delle plastiche che l'artista conduceva in parallelo all'esplorazione dei paesaggi, con o senza anima.

3. Immaginare la superficie della Luna

*«Ma però, per fortuna, stiamo arrivando sulla luna»
Adriano Celentano, Mondo in Mi 7, 1966*

Dopo l'impresa di Gagarin, tutto - comprese le attività extraveicolari - contribuisce a spostare la nuova frontiera dell'avventura spaziale in direzione della Luna, luogo millenario delle proiezioni immaginarie umane, ora improvvisamente alla portata di una sofisticata progettualità scientifica e tecnologica.

Tra gli artisti attivi a Roma, il più appassionato dallo svolgersi delle esplorazioni spaziali è stato probabilmente Giulio Turcato. Echeggiante già nei dipinti *Astronomica* (1959) e *Cosmogonia* (1960), l'interesse per la dimensione scientifica che attraversa tutta l'opera dell'artista trova nella serie di indagini sui colori «oltre lo spettro» il luogo di una sperimentazione cromatica che si rinnova costantemente lungo tutto il decennio Sessanta²⁰. Recentemente Ettore Caruso ha ricordato l'entusiasmo di Turcato davanti a una trasmissione televisiva, andata in onda nel 1962 o nel 1963, nella quale John F. Kennedy e Wernher von Braun presentavano il programma spaziale americano, e annunciavano l'obiettivo di portare per la prima volta degli esseri umani sulla Luna²¹. La suggestione sembra lavorare sotto traccia per affiorare poi, nel 1964, sulle prime scabre *Superfici lunari*. A riprova di una contagiosa passione per il volo nello spazio, nello stesso 1964 il vincitore del

Gran premio per la pittura Robert Rauschenberg aveva esposto a Venezia alcune serigrafie (*Retroactive I*, tra le altre) in cui appariva ben leggibile l'immagine di un astronauta equipaggiato con paracadute e pallone per il rientro sulla Terra dopo l'espulsione dalla capsula Gemini²². La scelta di Turcato è opposta: invece di lavorare sull'iconografia dello spazio, di procedere per via di prelievo dalla documentazione fotografica delle missioni, l'artista cerca, con i materiali e i pigmenti, una traduzione tattile e visiva della consistenza del satellite del pianeta Terra. Mentre gli ingegneri aerospaziali si interrogavano sulla faccia nascosta della Luna, e progettavano il modo di arrivare fin lì, Turcato trova nella sottile porosità delle strisce di gommapiuma la base ideale per riprodurre, tramite abrasioni e erosioni, la superficie irregolare e «butterata»²³; anche solo visivamente il poliuretano espanso suggeriva una certa cedevolezza della superficie, adeguata a restituire l'idea di assenza di gravità, di uno statuto speciale conferito alla Luna. L'intento mimetico era peraltro categoricamente escluso dal ricorso a colori del tutto antinaturalistici, sia per la scelta di certi azzurri e rossi, sia per la combinazione di cromie dissonanti e di inserti brillanti nella generale opacità della materia, sia infine per l'adozione di toni violacei «oltre lo spettro» (fig. 7), o perlacei come nel grande esemplare oggi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Solo in un caso, in una *Superficie lunare* del 1968, Turcato avrebbe ceduto al potere evocativo di una soluzione in una certa misura mimetica, adottando per un'opera di forma circolare un colore bianco latteo straordinariamente vicino alla consueta immagine del satellite.

Lo sbarco sulla Luna sarebbe avvenuto il 20 luglio 1969, in diretta televisiva mondiale. In anticipo su quell'evento senza precedenti, le opere di Turcato sembrano rispondere a una domanda sulla consistenza della superficie del satellite, affidando all'aspetto visivo anche la percezione delle qualità tattili della materia. Da parte sua, Fabio Mauri dilata il campo dell'esperienza su scala ambientale, coinvolgendo il pubblico in uno spazio che virtualmente ricrea un immaginario habitat lunare (fig. 8). In occasione del Teatro delle mostre, la rassegna ideata da Plinio De Martiis e ospitata dalla galleria La Tartaruga per quasi tutto il mese di maggio 1968, Mauri creava un ambiente separato al quale era possibile accedere attraverso due porte di forma grossomodo ovoidale, «come le porte di un'astronave»²⁴, che costituivano anche la sola fonte di illuminazione dell'interno. Annunciata da una specie di locandina in polistirolo con su stampigliata la scritta «LUNA» con la data (25 maggio 1968) e la firma, l'installazione prevedeva un ambiente interamente ricoperto da perlinato di polistirolo, «materiale leggerissimo, che produce uno strato soffice, dove il piede affonda. A metafora del terreno lunare»²⁵. L'evocazione della Luna immaginata si giocava sull'illuminazione scarsa (da «chiaro di luna», avrebbe scritto Maurizio Calvesi in catalogo), sul bianco delle

palline di polistirolo e soprattutto sull'effetto sorprendente e straniante prodotto dal materiale su cui si doveva camminare, un materiale che cedeva sotto il peso del corpo e produceva una sorta di percezione rallentata, quasi fantastica imitazione delle condizioni di assenza di gravità. Preceduto dalla poetica e collettiva creazione del *Cielo* di Alighiero Boetti, Mauri inventava la *Luna* come spazio esperibile e praticabile.

La dimensione ambientale e performativa aveva caratterizzato la maggioranza degli interventi al Teatro delle mostre, per altro spesso singolari nel quadro delle pratiche operative dei singoli artisti. Anche la partecipazione di Mauri segna uno scarto rispetto alla sua produzione precedente, distinguendosi per una accentuata componente ludica, generata e alimentata dalle condizioni di fruizione dell'installazione, capace di coinvolgere visitatori e visitatrici, adulti e bambini. Soprattutto, *Luna* costituiva un modo sottilmente ironico di riappropriarsi dell'immaginario spaziale, sottraendolo per un giorno alle sofisticate ricerche tecnologiche per ricondurlo alla dimensione tutta terrestre dell'immaginazione umana; la banale quotidianità di un materiale da imballaggio da una parte, e il geniale gioco dell'invenzione dall'altra, rivelavano una sorta di divertito e insopprimibile distacco dalle pur appassionanti vicende dell'esplorazione dello spazio, come un riaffiorare di quello spirito neo-dada che aveva unito la compagine di *Crack* all'inizio del decennio.

Davanti alla concentrata sperimentazione linguistica di Turcato e Mauri, le cinquantotto *Opere d'arte nello spirito del film della Metro Goldwin Mayer Odissea nello spazio di Stanley Kubrick*, riunite dalla galleria Gavina in occasione dell'uscita del film nelle sale italiane²⁶, apparivano accomunate piuttosto da un tratto visionario che le rendeva appropriate a fornire una generica proiezione nel futuro. I lavori selezionati erano quasi tutti di altissima qualità, ma l'assunto di base permetteva di radunare pratiche e modalità operative diverse, affidando così l'unitarietà della mostra a un'interpretazione in termini di immaginario fantascientifico non sempre appropriata. Era semmai il catalogo (fig. 9), di formato quadrato, con la copertina forata e con le pagine di testo in cartoncino di colori fluorescenti, a fornire una chiave di lettura, segnando il passaggio a una stagione psichedelica, lontana ormai dalla fascinazione cosmica che aveva distinto il decennio Sessanta.

- 1 H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago, 1958; trad. it. (da cui traggio le citazioni): *Vita attiva*, Milano, [1964] 2008, p. 1.
- 2 «l'Unità», 5 ottobre 1957, p. 1.
- 3 S. B. Petersen, *Space Age Aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein and the Postwar European Avantgarde*, University Park, 2009; idem, *L'uomo nello spazio! L'astronautica di Yves Klein*, in *Yves Klein / Lucio Fontana, Milano-Parigi 1957-1962*, Milano, Museo del Novecento 22 ottobre 2014 - 15 Marzo 2015, catalogo della mostra, a cura di S. Bignami, G. Zanchetti, Milano, 2014, pp. 174-185. Cfr. G. Zanchetti, "Un futuro c'è stato..." *Anacronismo e suggestioni iconografiche*, in *Fontana*, in «L'uomo nero», 1, 1, 2003, pp. 89-100.
- 4 S. Catucci, *Imparare dalla Luna*, Macerata 2013, in particolare il cap. 2, *Vedere la Terra*, pp. 43-96.
- 5 «L'esperienza moderna», 3-4, 1957, pp. 2-3. L'accostamento a Jules Verne indica che «Welles» dovrebbe essere in realtà lo scrittore di fantascienza H.G. Wells, autore tra l'altro di *The Time Machine*, London 1895 e di *The War of the Worlds*, London 1898, il cui adattamento radiofonico nel 1938 rese celebre Orson Welles.
- 6 Le prime immagini dello spazio scattate da un satellite in volo suborbitale risalivano al 1946, ed erano state scattate dal vettore americano V2. Tuttavia, benché utilissime in chiave scientifica, si trattava di immagini dallo scarso appeal visivo, qui, indubbiamente inadeguate a restituire il livello di fascinazione anche poetica dell'avventura spaziale. Sulle immagini della Terra tornerò più avanti. Per una riflessione si veda Catucci, *Imparare dalla Luna*, cit.
- 7 G. Novelli, *La macchina totem*, in «L'esperienza moderna», 1, 1957, pp. 3-4.
- 8 P. Vivarelli, *Ironia e impegno nella poetica di Gastone Novelli*, in *Gastone Novelli*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1988, pp. 9-17; G. Di Natale, *Marcel Duchamp en Italie: présence et héritage de 1948 à 1968*, «Étant donné Marcel Duchamp», 10, 2011, pp. 114-143. Ringrazio Giuseppe Di Natale per avermi concesso di leggere la parte del saggio, rimasta inedita, in cui ha approfondito il rapporto di Novelli con Duchamp.
- 9 A. Perilli, *Antologia dada. Temi nuovi e nuovi mezzi di ricerca dopo l'avvento della nuova civiltà*, in «Civiltà delle macchine», II, 5, settembre 1954, pp. 19-22. Cfr. M. G. Messina, *Convergenze neo-dada di Gastone Novelli e del gruppo Crack*, in *Ricerche sul novecento. Scritti per Pia Vivarelli*, a cura di M. De Vivo, R. Naldi, Napoli, 2011, pp. 57-68.
- 10 Si veda *Collage/Collages. Dal cubismo al new-dada*, catalogo della mostra, Torino, GAM, a cura di M. Mimmita Lamberti e M. G. Messina, Milano, 2007.
- 11 C. Vivaldi, *Nuova figurazione nella giovane arte italiana*, in «L'esperienza moderna», 3-4, dicembre 1957, pp. 20-24 (24).
- 12 *Capogrossi. I suoi segni vengono dalla Luna*, in «Tempo», 15 luglio 1964. L'artista era ritratto alla vigilia della personale da Sidney Janis a New York. Ringrazio Laura D'Angelo per le precisazioni relative alla fotototizia.
- 13 Sul tema della macchina si veda M. Rinaldi, *Il viaggio della farfalla. Temi e immagini nella pittura di Novelli*, in *Gastone Novelli. Catalogo generale 1. Pittura e scultura*, a cura di P. Bonani, M. Rinaldi, A. Tiddia, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 45-68.
- 14 *Gastone Novelli. Catalogo generale*, cit., nn. P/1958/37 (*Era glaciale*) e P/1959/23 (*Dice meraviglioso*).
- 15 A. Polillo, *Thelonious e Bud insieme*, in «Musica Jazz», XVII, 6, giugno 1961, pp. 21-23.
- 16 A. Boatto, *Lo sguardo dal di fuori*, Roma [1981] 2013.

- 17 *Ibidem*, p. 34.
- 18 Cfr. *The Space Walk*, in «Life», 18 giugno 1965; *L'uomo che è stato in cielo*, in «Epoca», 770, 27 giugno 1965.
- 19 G. Parise, *Schifano*, in *Mario Schifano*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Odyssea novembre 1965, Milano, Studio Marconi dicembre 1965.
- 20 Per la passione scientifica di Turcato si veda S. Pegoraro, *Giulio Turcato: la forma del fuoco*. Tra scienza e poesia, in *Giulio Turcato. La forma del fuoco*, catalogo della mostra, Pescara, Museo d'Arte Vittoria Colonna Ex-Aurum, dicembre 2007 - marzo 2008, a cura di S. Pegoraro, Milano, 2007, pp. 27-35, [qui](#), 25 settembre 2015. Per il desiderio di «fare un colore diverso da quello dello spettro» si veda Turcato in C. Lonzi, *Autoritratto*, [Bari 1969] Milano, 2010, pp. 133-134.
- 21 E. Caruso, *conversazione con l'autrice*, 28 maggio 2015. Cfr. M. Caruso, *Giulio Turcato: una vita nel colore oltre i confini dello spazio*, in *Giulio Turcato. Stellare*, catalogo della mostra, Roma, MACRO, a cura di B. Carpi de Resmini, M. Caruso, Macerata, 2012, pp. 97-98.
- 22 La fotografia, scattata da Ralph Morse, era stata diffusa dalla NASA e pubblicata su «Life» il 27 settembre 1963. Una rassegna delle fonti visive della serie *Retroactive* è ora disponibile [qui](#) (28 settembre 2015).
- 23 Caruso, *Giulio Turcato* cit., p. 98.
- 24 A. Bonito Oliva, in *Teatro delle mostre*, Roma, 1968. Su Luna si veda *Fabio Mauri. Ideologia e memoria*, a cura di Studio Fabio Mauri, Torino, 2012, pp. 39-46.
- 25 Bonito Oliva, *ibidem*.
- 26 *Opere d'arte nello spirito del film della Metro Goldwyn Mayer 2001 Odissea nello spazio di Stanley Kubrick*, Roma, 1968. Il film era uscito nelle sale italiane il 12 dicembre 1968.

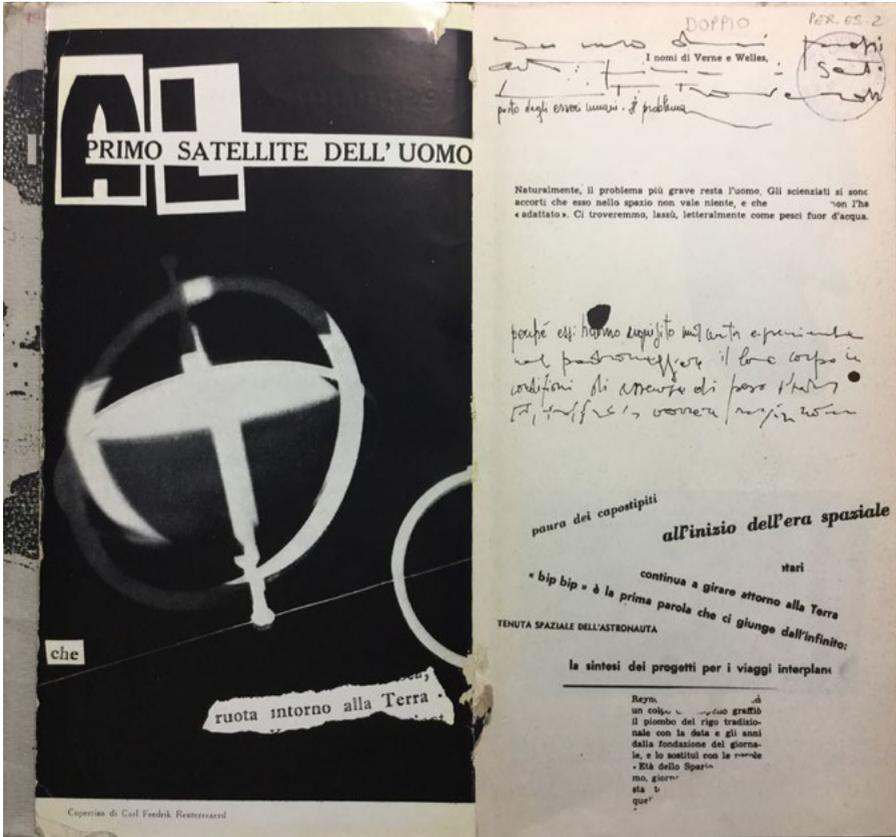


Fig. 1: GASTONE NOVELLI, ACHILLE PERILLI, MAN RAY, *Al primo satellite dell'uomo*, da «L'Esperienza moderna», 3-4, 1957



Fig. 3: GASTONE NOVELLI, *Era glaciale*, 1958, olio e gesso su tela, cm 100 x 80, Roma, collezione Ivan Novelli



Fig. 4: CORRADO CAGLI, *Yuri Gagarin*, «l'Unità», 14 aprile 1961, p. 3



Fig. 5: Edward White sopra il Golfo del Messico durante una attività extraveicolare, Missione Gemini 4, 3 giugno 1965

- A - Si riferisce forse a questo quadro dal titolo « Un'impronta umana nel mio lavoro, dal '60 al '65 »?
- B - In parte, in parte.
- A - Mi pare che queste ultime parole rappresentino assai bene questo quadro, che però possiede, oltre l'eleganza e la timidezza (narcisistica e felina) due altre qualità molto belle.
- B - Cioè?
- A - Il candore infantile e la favola.
- B - Giustissimo. Comincia a conoscere un po' di Schifano?
- A - Un po'. Eccoci davanti a un quadro intitolato ALFA. E' un incidente d'auto. Perché ALFA? Perché Goffredo Parise? Un amico morto, forse?
- B - No, sono io. Perciò non le posso parlare di questo quadro. Gli sono affezionato e con l'affetto non si fa anatomia.
- A - Naturale. Guardiamo allora questo: « Spazio ».
- B - Le parlavo della lievità della « massa » Schifano, nello spazio. Questa lievità, cioè la quasi assenza di peso dovuta appunto alla sua particolare dinamica (ambulatoria), non poteva non essergli utile per



Fig. 6: MARIO SCHIFANO, *Spazio*, 1965, da *Mario Schifano*, catalogo della mostra, Galleria Odyssea/Studio Marconi, Roma|Milano 1965



Fig. 7: GIULIO TURCATO, *Superficie lunare (Superficie Blu Viola)*, 1964 ca., olio e tecnica mista su gommapiuma, 200 x 160 cm, collezione Barbara Cookson, Roma, courtesy Archivio Giulio Turcato



Fig. 8: FABIO MAURI, *Luna*, 1968, ambiente in polistirolo e tela nera, Teatro delle mostre, Galleria La Tartaruga, Roma, foto: Claudio Abate, courtesy Studio Fabio Mauri

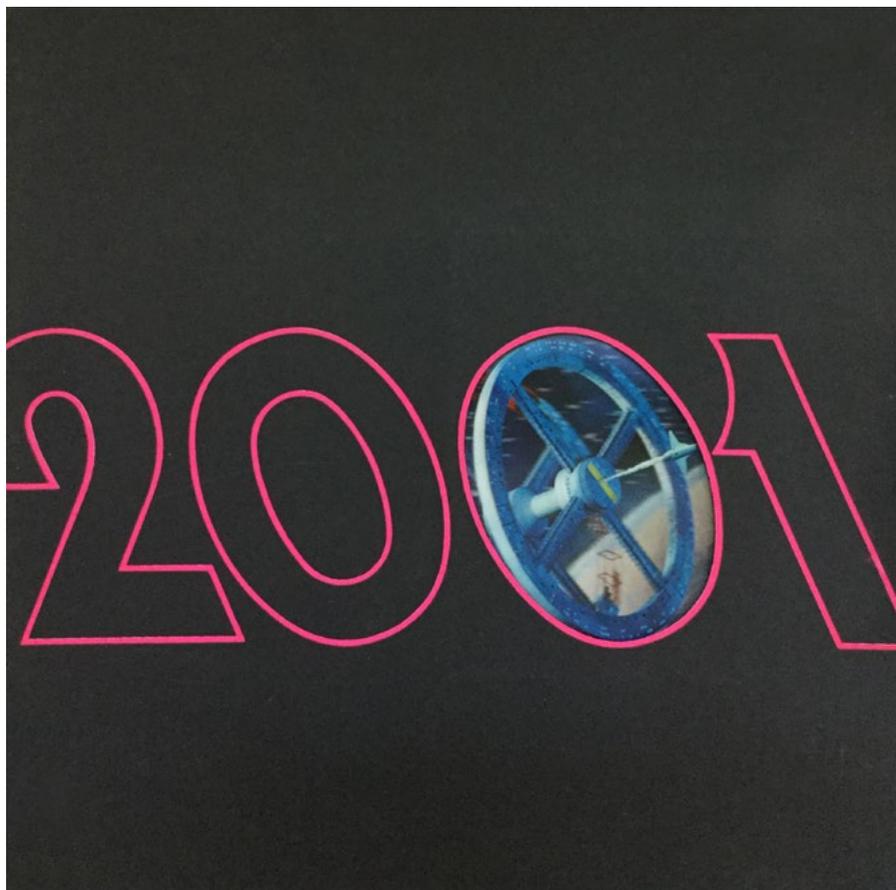


Fig. 9: Copertina del catalogo della mostra 2001. *Opere d'arte nello spirito del film della Metro Goldwin Mayer Odissea nello spazio di Stanley Kubrick, Gavina, Roma 1968*